



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري  
الدورة الثالثة 12 - 14 ديسمبر 1992

# أبحاث الندوة ووقائعها

مجموعة من المتخصصين

دورة الإبداع

1994

اهداءات ٢٠٠٢

أد/ مصطفى الحامى الجوينى

الاسكندرية

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري  
الدورة الثالثة 12 - 14 ديسمبر 1992

# أبحاث الندوة ووقائعها

مجموعة من المتخصصين

1994



أعد هذا الكتاب في مقر الأمانة العامة لـ  
مؤسسة محمد بن عبد العزيز سعود آل بطين للدراسات والبحوث  
في الكويت

---

قام بالطباعة والإخراج الداخلي والغلاف السيد / حاتم العريسي  
قام بالمراجعة والتصويب السيدان: سعيد أبو حطب، عدنان جابر

---

التنفيذ والتغليف  
مطابع الخط  
الكويت

---

1 9 9 4

---



عندما انتهى حفل توزيع جوائز الدورة الثانية ، وكان ذلك في أكتوبر من عام ١٩٩١ ، بدار الأوبرا في القاهرة ، وعدنا إلى مقر إقامة المدعوين لحضور الحفل ، تجمعنا تلقائياً في المكان الفسيح الذي أعدناه كمتدى لتلاقي المدعوين للحفل ، وكنا في غاية السرور والانشراح لنجاح الحفل ، وقد عبر عن ذلك أكثر الحاضرين وباركوا هذا النجاح الذي يشير إلى بلوغ هدف مهم من أهداف المؤسسة وهو لفت الأنظار للشعر والشعراء العرب والإسهام في إعادة تحريك الواقع الشعري العربي .

بعد انصراف أغلب المدعوين كل إلى شأنه ، تساءلت... بحضور مجموعة من الزملاء أعضاء مجلس الأمناء ! هل انتهى الحفل الذي عملنا لإعداده فترة طويلة شاقة بكل هذه البساطة ؟ ! هل ينتهي كل شيء في ساعتين أو دونهما ؟ ألا يمكن استمرار الاحتفالات لفترة أطول ؟ ! ومن هنا جاءت الفكرة ، وتبلورت بعد ذلك كما شهدنا في أعمال الدورة الثالثة التي نسجل وقائعها في كتابنا هذا... حيث لم يعد الأمر مقصوراً على حفل توزيع الجوائز وينفض السامر... بل تعدى ذلك إلى سلسلة من الأعمال تنطلق من تسمية الدورة... فتعقد الندوة المصاحبة التي تمتد أعمالها لثلاثة أيام ، فضلاً عن الكتب التي تطبع بهذه المناسبة تكريماً للشاعر الذي تحمل الدورة اسمه...

كان أول الشعراء العرب الذين اهتمت المؤسسة بهم... رائد الإحياء محمود سامي البارودي... وهذه الندوة هي البداية لسلسلة ندوات المؤسسة وفق هذا التصور... وهي تنقسم إلى قسمين رئيسيين الأول منهما يحمل عنوان تحية للبارودي ويتناول في أربع جلسات متتالية شعر البارودي وإنجازاته التي أعطته مكانته الرفيعة في دنيا الشعر .

أما الثاني فإنه يتناول في أربع جلسات أخرى موضوع القصيدة العربية المعاصرة من عدة جوانب...

ومن المهم في هذه المقدمة المختصرة أن أحيي الإخوة الأفاضل الذي كتبوا أبحاث هذه الندوة ، والذين عقبوا عليها ، والمشاركين في الحوار البناء الذي ستطلعون عليه في هذا الكتاب ، وأسجل بالتقدير لكل هؤلاء أنهم لم يخذلونا حين اعتمادنا عليهم ، فقد غمرونا بمشاعرهم الطيبة عندما استجابوا لدعوتنا ومنحونا عصارة فكرهم وقدراتهم فكانت هذه الندوة وكان هذا اللقاء الممتع والمفيد... كما لا يفوتني الإشارة إلى الجهود المخلصة التي بذلها الإخوة أعضاء اللجنة

المنظمة وفريق العمل التنفيذي والأخ الأمين العام السيد عبدالعزيز السريـع مدير عام الندوة ، وكذلك أزجي الشكر للأخ الكريم الدكتور ناصر الأنصاري -رئيس دار الأوبرا المصرية- ومعاونه على جهودهم المخلصة التي ساعدتنا على أداء عملنا بشكل مريح... وأختتم مقدمتي هذه والختام مسك بتوجيه أسمى آيات الشكر والتقدير لأخي الأستاذ فاروق حسني وزير الثقافة في مصر الحبيبة ، على كل ما فعله من أجلنا... فقد كان إيجابياً في تقديم عونه ودعمه المعنوي لمؤسستنا التي اختارت القاهرة عاصمة الثقافة العربية مقرأ لها ، وسعدت بذلك...

امسأل الله التوفيق والسداد... والسلام عليكم

عبدالعزیز سعود البابطين

□ أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام □

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده .
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم .
- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي .
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده .

□ اللجنة المنظمة لهذه الندوة □

- ١ - الدكتور محمد مصطفى هدارة .
  - ٢ - الدكتور سليمان الشطي .
  - ٣ - الدكتور محمود علي مكّي .
  - ٤ - الدكتور يوسف خليف .
  - ٥ - الدكتور محمد زكي العشماوي .
- وقد عقدت اللجنة سلسلة من الاجتماعات الفنية حضرها جميعها الأمين العام .

□ فريق العمل التنفيذي □

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| ١ - الأستاذ عبدالعزيز السريع         | مدير عام الندوة  |
| ٢ - الأستاذ أسامة عبدالعزيز البابطين | رئيس الاستقبال والعلاقات العامة                                    |
| ٣ - الدكتور جمال صادق                | أشرف على الطباعة المسبقة للأبحاث والتعقيبات وتوزيعها على المشاركين |
| ٤ - الأستاذ تحسين بدير               | سكرتير الندوة  |
| ٥ - الدكتور أحمد العشري              | المتابعة والاتصال  |
| ٦ - الأستاذ كمال الدين أحمد          | الإعداد والتنظيم   |
| ٧ - الأستاذ أيمن ميدان               | الإعداد والتنظيم   |



## □ محمود سامي البارودي في سطور □

- ولد عام ١٢٥٥ هـ ١٨٣٩ م ، لأبوين من الجراكسة في القاهرة ، وينسب إلى إيتاي البارود وهي بلدة من أعمال البحيرة في مصر .
- كان والده حسن بك حسني من أمراء المدفعية ، ثم صار مديراً للدنقلة وبربره في السودان عام ١٢٦٢ هـ ١٨٤٦ م في عهد محمد علي وكان برتبة لواء ، وما لبث أن توفي بالحمى في نفس السنة ودفن في دنقلة ، بينما كان الشاعر في السابعة من عمره ، فعنيت والدته بتربيته وقام خاله بالإشراف على دراسته وتثقيفه .
- دخل المدرسة الحربية عام ١٢٦٧ هـ ١٨٥٢ م وتخرج فيها بعد أربع سنوات برتبة باشجاويش عام ١٢٧١ هـ ١٨٥٦ م وعمره ست عشرة سنة .
- رحل إلى الأستانة بعد تخرجه لدراسة آداب اللغة التركية والفارسية ، وسعياً وراء منصب يحقق مطامحه ، فتولى منصباً في وزارة الخارجية ، كما تمكن من إتقان اللغتين التركية والفارسية ومعرفة آدابهما .
- بقي في تركيا ثمانين سنوات حتى عاد إلى مصر وهو في الرابعة والعشرين ، فرقي إلى رتبة البكباشي عام ١٢٨٠ هـ ١٨٦٤ م .
- أوفد إلى فرنسا وإنجلترا مع جماعة من ضباط العسكرية المصرية للاطلاع على الأعمال العسكرية والآلات الحربية ، ثم عاد ليشارك في تكوين الجيش المصري على النظم الحديثة التي شاهدها . وبعدها رقي إلى رتبة القاتمقام في فرسان الحرس ثم إلى رتبة أميرالاي ، وسلمت إليه قيادة الألاي الرابع من عسكر الحرس الخاص .
- اشترك في حرب كريت عام ١٢٨١ هـ ١٨٦٥ م ، مع الجيش المصري لإخضاع أهل الجزيرة الذين خرجوا عن طاعة الدولة العثمانية . وقد استطاع هناك أن يثير الإعجاب بمهارته ، فأنعم عليه السلطان بالوسام العثماني من الدرجة الرابعة ، ثم عينه إسماعيل بعد عودته إلى مصر رئيساً للياوران لولي عهده الخديوي توفيق ، ثم اتخذته كاتباً لسره الخاص .

■ كما اشترك في الحرب الروسية التركية عام ١٢٩٤هـ - ١٨٧٨م ، وأبلى فيها بلاءً حسناً فكافأه السلطان بمنحه رتبة أمير اللواء ، ونيشان الشرف والوسام المجيدي من الدرجة الثالثة .

■ تقلد العديد من الوظائف الكبرى منها محافظة القاهرة ونظارة المعارف والأوقاف في أيام توفيق باشا . وأخيراً وصل إلى رئاسة النظارة ثم استقال .

■ عندما حدثت الثورة العربية عام (١٨٨١) كان في صفوف الثائرين ، ومن زعمائهم ، ولما دخل الإنجليز القاهرة قبض عليه وسجن ، ثم حكم عليه بالإعدام ، وأبدل الحكم بالنفي إلى جزيرة «سيلان» حيث بقي فيها سبعة عشر عاماً (١٨٨٢-١٨٩٩) أكثرها في «كندى» تعلم خلالها اللغة الإنجليزية ، وترجم عنها بعض الكتب إلى العربية . كُفَّ بصره وعفي عنه عام ١٣١٧هـ - ١٨٩٩م فعاد إلى مصر ، وتوفي فيها عام ١٣٢٢هـ - ١٩٠٤م .

■ أول من نهض بالشعر العربي من كبوته في عصرنا ، ويعد شعره فاتحة للأسلوب العصري الراقي بعد إسفاف النظم زمناً غير قصير ، شعره مقارب للفحول السابقين ، جزل الأسلوب ، ضخم المعاني ، متنوع الفنون .

■ صدر له ديوان البارودي في جزأين ، وأعادت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري طبع ديوانه بمجلديه ، ومختاراته بأجزائها الأربعة ، مع قصيدته الرائعة : «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» التي تروي حياة وسيرة الرسول ﷺ .

**حفل افتتاح ندوة الدورة الثالثة**  
**دورة «محمود سامي البارودي»**  
**القاهرة - دار الأوبرا - ١٢/١٢/١٩٩٢**

□ الأستاذ عبدالعزيز السريـع - مدير عام الندوة □  
أيها الإخوة :

أرحب بكم في مستهل أعمال ندوتنا هذه وأحييكم باسم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ويسرني أن أقدم لكم الأخ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء ، ليلقي كلمة المؤسسة فليتمننا :  
\*\*\*\*\*

□ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين □  
أساتذتي الكرام ، أيها الإخوة :

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته . . .

يسعدني أن أرحب بكم جميعاً ، في هذه الندوة التي تقيمها مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في دورتها الثالثة : دورة «محمود سامي البارودي» . .

ولكن الواجب أن أسجل باسمكم جميعاً ، تقديرنا البالغ لإنجازات الراحل العظيم ، الكاتب الكبير «يحيى حقي» ، الذي فقدته الثقافة العربية هذا الأسبوع ، فقدت فيه رجلاً كريماً ، أياً ، أعطى بلائمةً ، وسخر قلمه ونفسه لخدمة الثقافة العربية ، في مصر وسائر أنحاء الوطن العربي .

وقد استجبنا لوصيته ، فلم نؤد حقاً له واجباً علينا ، بأن تصدر المؤسسة نعيّاً له في كبريات الصحف ، تقديرأ وعرفاناً ، فقد وقف مع مؤسستنا وأزرها ، وزودنا بنصائح ثمينة ، كانت ومازالت وستبقى ، محل اعتزاز واهتمام مؤسستنا ، ولقد سعدنا بعضويته في لجنة تحكيم الدورة الثانية ، وعاش الرجل كريماً ، وتوفاه الله كريماً ، فإلى رحمة الله ، وإنني باسمكم جميعاً أقدم العزاء لأسرته ولمصر العزيزة ، ألهم اللهم الجميع الصبر والسلوان ، وإنا لله وإنا إليه راجعون . .

## أيها الإخوة :

لقد كان مقرر أن تتم هذه الندوة ، مصاحبة لحفل توزيع جوائز المؤسسة لهذا العام في شهر أكتوبر ، ولكن حوادث الزلزال المؤلمة - في هذا البلد العزيز علينا جميعاً - دعتنا إلى أن نلغي الاحتفال ، وأن نؤجل الندوة . والله تعالى نسال ، أن يحفظ هذا البلد آمناً ، وأن يقيه من كل سوء .

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن اختيارنا ليوم ١٢ ديسمبر مفتتحاً لهذه الندوة ، ليس من قبيل الصدفة ، إذ إنه يصادف الذكرى الثامنة والثمانين ، لرحيل هرم الأدب العربي المغفور له شاعرنا الكبير محمود سامي البارودي ، حيث توفاه الله في مثل هذا اليوم : ١٢ ديسمبر سنة ١٩٠٤ .

وندوتنا تتناول نتاج محمود سامي البارودي الشعري بشكل أساسي . كما تتناول القصيدة العربية المعاصرة .

## أساتذتي الأفاضل . . .

إن الموضوعين اللذين تتناولهما هذه الندوة ، على جانب كبير من الأهمية ، فالأول كان عن البارودي الذي أيقظ فجر النهضة للشعر العربي بعد سبات طويل ، وأعاد للقصيدة العربية جزالتها ورونقها ، وتأثيرها في النفوس ، ووصل ما انقطع من تراث أبي تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، ويشار ، وابن الرومي ، وغيرهم من أعلام الشعر ، في حقبة ازدهار الحضارة العربية ، وهو حقيقة ، الرائد العربي للتجديد الحقيقي للشعر العربي ، وكان عطاء البارودي ، ذلك الشعر الذي يفيض رجولة وعاطفة وشجاعة وحكمة ، وتلك المختارات التي تقدم أفضل نماذج لروائع الشعر العربي في عصوره المختلفة .

والموضوع الثاني للندوة ، يتناول القصيدة العربية المعاصرة من عدة زوايا ، فبحث أول يتناول التصور المضموني فيها ، وثان يبحث عن العلاقة بينها وبين الفنون الأخرى ، وثالث يركز على الصورة في القصيدة العربية المعاصرة .

ولقد حرصت الدراسات التي تناولت شعر البارودي ، على الربط بين نتاجه هذا ، - باعتباره حاملاً للواء الكلاسيكية في الأدب ، وحاملاً للواء التجديد ، ومبشراً بالرومانتيكية - وبين المعاصرة ، وتناولت إنتاجه هذا في ضوء الدراسات النقدية الحديثة .



وإني لأنتهز هذه الفرصة ، لكي أشكر كل من عمل معنا للإعداد لهذه الندوة ، وأشكر الأساتذة الأجلاء ، الذين يناقشون أبحاثهم في ندوتكم هذه . على كريم استجابتهم لدعوتنا للكتابة في الموضوعات التي تم تحديدها ، كما أشكر الإخوة المعقيين ، وكل من جاء للمشاركة في هذه الندوة .

ويبقى أن أشير في مستهل ندوتكم هذه ، إلى أن جهد مؤسستنا في إحياء ذكرى البارودي والتنبيه إلى إنجازاته الكبرى ، لم يقتصر على القسم الأول من الندوة ، بل امتد ليحتوي أهم أعماله ، ويقدمها مجدداً للمتابعين والمهتمين . وقد تمثل ذلك في إعادة طبع الديوان الكامل في مجلدين ، بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وقد كتب المقدمة له الناقد المعروف الأستاذ الدكتور جابر عصفور . كما أصدرنا بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، «مختارات البارودي» ، بعد أن قام فريق من الباحثين ، بإشراف عضو مجلس الأمناء للجائزة الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدار . بتحقيق المختارات ، وقد كان جهدهم المشكور كبيراً . وسينال رضاكم بإذن الله ، لكن المطبعة لم تتمكن من إنجاز المجلد الثاني ، الذي سيرسل لكم إن شاء الله لبلدانكم ، حال إنجازها . يليه الثالث ثم الرابع بإذن الله . وإني أغتنم هذه الفرصة ، لأحيي الأخ الكريم الأستاذ الدكتور سمير سرحان ، رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ومعاونيه ، على ما بذلوه من جهود في هذا المجال .

ولقد تمكّنّا بعون الله ، ثم بمشورة الإخوة أعضاء مجلس الأمناء من إنجاز طباعة كتاب المغفور لها الأستاذة الدكتورة نفوسة زكريا ، عن البارودي ، حياته وشعره . الذي ألفته عام ١٩٥٢ ، وظل حبيساً لم يطبع حتى الآن ، حتى قيّض الله له هذه الفرصة ليظهر إلى النور . وقد أشرف على إخراجه الأستاذ الكريم الدكتور محمد مصطفى هدار ، الذي تمكن أيضاً مع فريق من الباحثين من إعداد كتاب مهم آخر هو «مصادر دراسة البارودي» ، فللدكتور هدار ومعاونيه تقديرنا البالغ على جهدهم العلمي البارز .

ولقد وفقنا الله إلى نسخة من طبعة قديمة لقصيدة البارودي «كشف الغمة في مدح سيد الأمة» وتقع في (٤٥٠) بيتاً ، في مدح رسول الله ﷺ ، فأعدنا طباعتها في كتيب مستقل ، وستاح مع غيرها من المطبوعات للإخوة المشاركين جميعاً .

ولن يفوتني أن أهنئ الإخوة الذين فازوا بجوائز المؤسسة عن إبداعاتهم الشعرية والنقدية ، وإني لعلّى يقين من أن عطاءهم السخي ، سيظل متدفقاً ومتميزاً .

وفي نهاية كلمتي هذه أعود فأشكركم جميعاً الشكر الجزيل ، وأشكر راعي حفلنا هذا  
معالي وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسني ، الذي تأخر بالحضور لظروف قاهرة نقدرها له ، وإلى  
هذا البلد المضيف الذي نقيم ندوتنا على أرضه الطيبة ، وشكراً لكم جميعاً .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته . . .

\*\*\*\*

## □ مدير النسوة □

لقد أبى الشاعر الكبير الأستاذ محمد التهامي إلا أن يشارك بتحية للبارودي في ذكره ،  
فلتفضل.....

## □ الشاعر محمد التهامي □

أيها السادة الأجلاء من كبار رجال العلم والأدب في البلاد العربية...

عشت طيلة عمري أحب الشاعر محمود سامي البارودي حباً يملك عليّ نفسي ، وبملاً  
حسي كثيراً كثيراً ، وماكدت أسمع من الأستاذ الكريم عبدالعزيز سعود البابطين . أن المؤسسة  
قررت أن تكون ندوتها الثالثة عن البارودي ، حتى قلت إنها مآثرة كريمة جليلة أخرى ، تضاف  
إلى مآثر آل البابطين التي تلمع في سماء الأدب العربي المعاصر ، كالجائزة والمعجم ، والتي  
سيسجلها التاريخ بمداد معطر من نور ، وستظل الأجيال تذكرها بكثير من الشكر والتقدير  
والعرفان :

قد كان بالأمس ربّ السيفِ والقلمِ  
وقد مضى السيف لم يصمت ولم يدم  
وحلقت في سماء الخلدِ قافية  
تعلم الدهرُ منها روعة الكلمِ  
شئان بين سيوف كلِّ عالمها  
بعض انتفاضة منصور ومنهزم  
وبين صاحب فن فوق راحته  
مدارج الفكر والإلهام والقيم  
وصاحب النارِ مهما كان يفضله  
من يطلق النور في وادٍ من الظلم  
لو حظَّ حرفٌ على الميزانِ يُرجحه  
عن ألف سيفٍ عليها ألفُ مقتحم  
قبل الحروفِ أقام الناسُ سائمتَ  
وعاشروا البهيمَ في القيعانِ والدم

وهالهم من ظلام العيش ما جهلوا  
والعيش تحت ظلال الجهل كالعدم  
حتى رمى الحرفُ سرَّ العلم في يدهم  
سبحانَ من علَّم الإنسانَ بالقلم  
فاصبح الكونُ مثلَ الكنزِ حولهم  
يسابقون إلى ما فيه من نِعَمٍ  
فصيرُوا البحرَ صدرًا راح يحملهم  
والرياحَ ظهرًا تحدَّى شامخَ القمم  
والأرضَ بطنًا ولوداً فوقُ ثُرْبَتِها  
وتحتها دانتِ الدنيا لغتَنم  
وشيدَ العلمُ أطواراً مخلدةً  
على الزمان، وسُمِّي الطودُ بالهرم  
وأشبع الناسَ سلطاناً ومقدرةً  
حتى مشى الناسُ في الأقطارِ بالقَدَمِ  
وشكَّلَ الحرفُ دنيا الفنِ ساحرةً  
وطرَّزَ العيشَ بالأمالِ والحُلُمِ  
وشقَّ بالشعرِ قلبَ الكونِ فانطلقت  
آهائهُ، لِثَقَلِي روعةَ الكلامِ  
وأعلنَ الشعرُ أسراراً مخبأةً  
في عينِ باكيةٍ أو تُغْرِجُ مبتسمٍ  
سرَ الحياةِ ومعناها وغايتها  
قد صاغها الشعرُ في تطريبٍ منسجمٍ  
وساقها في دلالِ اللفظِ راقصةً  
فتانة الخطوِ والإيقاعِ والنغمِ  
فإن تخلفَ عن إيقاعِهِ نُفَمٌ  
فلا حياةَ للحزنِ غيرَ منتظمٍ  
فإنما الشعرُ موسيقاً موقعةً  
إلهامُهُ مطلقٌ في قيدٍ ملتزمٍ

من لم تطعه قوافيه وأبحره  
فما الخليلُ على هذا بمئهم

\*\*\*

ياباعثُ الشعرِ قد أوتيتَ موهبةً  
تكسو العظامَ بلحمٍ نابضٍ ودمٍ  
كانما جئتَ دنيانا بمعجزة  
تُحيي من الموتِ أو تشفي من السقمِ  
تجري المواهبُ باسمِ اللهِ قادرةً  
مجرى النبواتِ في التحليقِ بالأممِ  
والشعرُ في الكونِ كالسلطانِ يحكمهُ  
وسائرُ الفنِ للسلطانِ كالحشمِ

أقامَ من سحرهِ الدنيا وأقعدَها  
لولا حُمَيَّاهُ لم تقعدُ ولم تقمِ  
اعدُ للروحِ محراباً وطهرها  
فسبحتُ بصلاةِ الناسكِ الهَرَمِ  
وغرّها بنعيمِ العيشِ فانطلقتِ  
للمغرياتِ بشوقِ المسرفِ النهمِ  
ورادَ بالفكرِ آفاقاً مجهلةً

حتى بدتِ واستوتِ ناراً على علمِ  
أمنتُ بالشعرِ إلهاماً ومقدرةً  
ما رادةً غيرُ موهوبٍ وملتزمِ  
جاءته جائزة الباطنينِ تحرسهُ

من العثارِ، وتهديه إلى القممِ

\*\*\*

## □ مدير الندوة □

والآن بعد أن استمعنا إلى قصيدة الشاعر محمد التهامي ، سعدنا بحضور معالي الأستاذ فاروق حسني - وزير الثقافة... وندعوه للإلقاء كلمته فليتفضل...

## □ الأستاذ فاروق حسني □

أولاً ، أعتذر عن التأخير لظروف خارجة عن الإرادة ، وأرجو من حضراتكم تقبل هذا الاعتذار .

بكل سعادة وامتنان نستقبل هذا الجمع الجميل ، الجمع الرائع ، والقاهرة دائماً هي مكان هذا التجمع الذي يعطي للعالم العربي أجمع ، كياناً عظيماً بين شعوب العالم .

واسمحوا لي ، أن أشكر أخي الشاعر الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين على هذا التوجه الذي جعل من هذا الملتقى ، ملتقى على أعلى مستوى ، وعلى أرقى تفكير ، وهو تشجيع للمبدعين من أبناء العروبة ، وجعل القاهرة ملتقى لهذا الفكر الرائع .

شكراً للحضور ، وشكراً له مرة أخرى ، وأتمنى أن يتم هذا المؤتمر بما تحبون وبما تتمنون ، وأهلاً بكم دائماً في القاهرة ، وشكراً لكم مرة أخرى . .

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته ... ..

\*\*\*

## □ مدير الندوة □

باسمكم جميعاً ، أشكر معالي الوزير الفنان الأستاذ فاروق حسني على كلمته الطيبة ، ونتمنى وتتمنون معنا جميعاً ، أن تتم أعمال هذه الندوة كما خُطِّطَ لها ، وبأن تتحقق الأهداف المرجوة منها .

ستعقد الندوة أولى جلساتها بعد نصف ساعة من الآن ، حيث سنستريح ونتناول المرطبات ، ثم نعود إلى هذه القاعة ، لبده أعمال الجلسة الأولى ، التي يرأسها زميلنا الدكتور سليمان الشطي - وسيكون المتحدث الأول أو الباحث الأول في الأمسية الأولى ، الأستاذ الدكتور يوسف خليف ، ويعقب عليه الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن . وستتفرق الجلسة بإذن الله كما هو مخطط لها - ساعة ونصف الساعة ، ثم تتلوها استراحة قصيرة ، ونستأنف الثانية ، لمدة ساعة ونصف الساعة أيضاً ، وسيرأسها الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ، والباحث المتحدث الرئيسي فيها الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد ، والمعقب الأستاذ الدكتور منيف موسى . أما الجلسات من الثالثة حتى الثامنة ابتداء من صباح الغد ، فتكون في قاعة (رحاب) بفندق شيراتون الجزيرة ، وقاعة رحاب موجودة في (الميزانين) ، فأرجو أن يكون هذا معلوماً لدى كافة الإخوة المشاركين في الندوة . وستكون الجلسة في الغد الساعة العاشرة صباحاً إن شاء الله ، وكما هو مُثبت في البرنامج الموزع عليكم . والآن ندعوكم لاستراحة قصيرة . ثم ليأذن لنا الإخوان بأن نوضح لهم بأن المشاركين ستكون أسماؤهم موضوعة ، وسيتم الجلوس على الطاولة حسب ترتيب الأسماء التي ستضعها اللجنة المنظمة . وهناك متسع للإخوان الذين يرغبون بحضور جلسات الندوة ، في الكراسي الأخرى المتاحة ، ولايفوتني في النهاية أن أشكر رئيس دار الأوبرا الأستاذ الدكتور ناصر الأنصاري ، والأستاذ سمير زكي ، والأستاذ محمد سالم ، وجميع العاملين ، لما أتاحوه لنا من هذا التنظيم الجيد ، والإعداد المناسب .

شكراً لكم ... ..





# شعر البارودي بين التراث والمعاصرة

الباحث  
الأستاذ الدكتور  
يوسف خليف

المعقب  
الأستاذ الدكتور  
إبراهيم عبدالرحمن

الجلسة الأولى برئاسة الدكتور سليمان الشطي -



## □ دكتور سليمان الشطي - رئيس الجلسة □

طاب مساؤكم ونبدأ الجلسة الأولى من ندوة البارودي ، وحتى لا أثقل عليكم واختصاراً للوقت ، فإنني أرى أن ندخل مباشرة في ندوتنا دون مقدمات كثيرة ، وسأكتفي بعد الامتنان لكم ، والشكر الجزيل لصبركم الذي نتوقعه إن شاء الله ، وحسن المناقشة التي نتمناها دائماً ، سنبدأ ابتداءً بالتعريف البسيط جداً بالمتحدثين . ولكن لا بد من كلمة صغيرة أجدهني ملزماً بتذكرها ، وهي أننا نجتمع اليوم بعد ثمانية وثمانين عاماً تفصلنا عن تجمع آخر نبيل ، فقد وقف حشد كبير في ذلك العام ، تحدثوا عن البارودي ، لقد ذكر مؤرخ حياته هذا ، وهو حق من جهة ، ووفاء من جهة أخرى بل إظهار وإشهار بالامتنان... لرجل حمل في داخله الحكمة ، حكمة الكلمة وحكمة السيف ، هو رجل خاض غمار الحياة مختاراً منها حدها المشرف ، قدس عنقه مضحياً ، حيث الدفاع عن مكنم الحق ، متسقاً مع الثورة العربية ، وهو رجل أحيا الشعر بُنيةً ، ثم بعثها كلمة ، لم أستطع أن أمنع نفسي من قولها ، تحية لهذا الرجل العظيم ، ويعد . . .

فأجدهني محرجاً في تقديم أستاذين جليلين جلست منهما مجلس الطالب ، أولهما المتحدث الأستاذ الدكتور يوسف خليف .

والدكتور يوسف خليف يصعب على مثلي أن يعرف على مثله . ولكنه أستاذ معروف عند أكثركم ، وكلكم عرف شيئاً وعلم من علمه الكثير ، فهو أستاذ في جامعة القاهرة ، وكان رئيساً لها ، وهو لا يزال يمارس هذا الدور التعليمي الرائع ، وهو مؤلف الكتاب الممتع «الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي» ، وهو مؤلف «حياة الشعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثاني للهجرة» ، وهو مؤلف «ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ، وليعذرني أنني لا أستطيع أن أتم القائمة فهي طويلة ومشرفة ومعروفة .

أدعوه ليلخص بحثه وهو بحث جليل ، وأتمنى عليه أن يأخذ حقه في الوقت ، ولكن في الوقت نفسه أتمنى أن نحافظ على ماخصص لنا لهذا التلخيص فأرجو أن يتفضل :

\*\*\*\*\*

على امتداد رحلة الشعر العربي الطويلة التي قطعت أكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان ، منذ أن تحركت قافلة هذا الشعر من الجزيرة العربية قبل الإسلام ، في رحلتها التي لم تتوقف حتى اليوم ، شهدت حياة هذا الشعر ظاهرتين ملازمتين له : الظاهرة الأولى التواصل المتصل بين حركة هذه القافلة في مراحل رحلتها الطويلة ، على الرغم من امتداد الطريق وتشعب المسالك وتباعد المسافات واختلاف المذاهب . فقد ظل الشعر العربي في حركة دائبة على امتداد هذه القرون المتطاولة ، منتقلاً من مرحلة إلى مرحلة ، دون أن يفقد تلك القدرة الكامنة فيه على التواصل المستمر ، ودون أن تنقطع الأسباب بين المراحل التي تطويعها القافلة المتحركة دون توقف ، ودون أن تفقد القدرة على الرؤية الواعية للمراحل التي طوتها القافلة والتي تمتد إلى ما وراء الحاضر الذي تمر فيه آماداً بعيدة ، وكأنما ظلت نقطة البداية أو بداية الانطلاق ، معلماً ثابتاً شامخاً لا يغيب ولا يختفي عن أنظار القافلة المنطلقة في شتى الشعاب والدروب .

والظاهرة الأخرى ، أنه في مفترق الطرق بين الاتجاهات والمسالك ، وفي مراحل الانتقال التي تعبر فيها القافلة من مرحلة إلى مرحلة ، تتم عملية مزاجية بين المرحلتين : الماضي الذي خلّفته القافلة وراءها ، والحاضر الذي تستقبله القافلة أمامها ، أو بعبارة أخرى بين التراث الذي عاشت عليه القافلة في مرحلتها السابقة ، والمعاصرة التي تتحرك القافلة نحوها في مرحلتها المقبلة .

وفي ظني أنه ليس هناك تفسير لهاتين الظاهرتين إلا من خلال الحقيقة التاريخية الثابتة ، والتي انفرد الأدب العربي بها بين سائر الآداب العالمية ، وهي امتداد حياة هذا الأدب دون انقطاع أو توقف ، منذ أن بدأ خطواته الأولى على رمال الجزيرة العربية حتى اليوم ، أربعة عشر قرناً من الزمان متصلة ، لم تتوقف على امتدادها حركة هذا الأدب ، في حين توقفت آداب أخرى ولم تتحرك مرة أخرى ، أو توقفت فترات من الزمن ثم عادت إلى الحركة . توقفت آداب إلى الأبد وتحولت إلى تاريخ ، وتوقفت آداب أخرى فترات من الزمن طالعت أو قصرت ثم عادت إلى الحياة ، إلا الأدب العربي الذي ظل حياً حياة متصلة لم تتوقف ، منذ أن بدأت خطواته الأولى

\* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

على رمال الجزيرة العربية ، قبل أربعة عشر قرناً من الزمان ، حتى انطلقت قوافله إلى أرجاء العالم لتواصل حياتها حتى اليوم ، في كل مكان نزلت به أو وصلت إليه . وفي يقيني أن السبب الأساسي في ذلك ، يرجع إلى القرآن الكريم ، الذي حفظ على اللغة العربية حياتها ، وعلى الأدب العربي بقاءه حتى اليوم ، تأكيداً للوعد الإلهي الذي سجله القرآن الكريم في محكم آياته «إنا نحن نزلنا الذكر وإننا له لحافظون» . لقد ماتت لغات وتحولت إلى متاحف التاريخ ، وكُتبت على لغات أخرى نومة أهل الكهف ، مئات من السنين ، ثم عادت إلى الحياة مرة أخرى ، إلا اللغة العربية بدأت رحلة حياتها متواصلة الخطى دون توقف حتى اليوم ، وستظل الرحلة في طريقها الأبدى حتى يرث الله الأرض ومن عليها ، والله وحده هو الذي يعلم ما وراء هذه الرحلة ، وما بعد هذا الطريق ، من حياة هذه اللغة ، في الغيب المجهول الذي انفرد بعلمه ، والذي عنده مفاتيحه لا يعلمها إلا هو .

هذا التواصل بين الأجيال ، وهذه الرحلة التي امتدت دون انقطاع على امتداد القرون المتطاولة ، وهذه الوشائج والأسباب بين القديم والجديد ، وهذه الصلة المتصلة بين الماضي والحاضر ، وهذه المزوجة بين التراث والمعاصرة ، هي التي حفظت على هذا الشعر حركته التي لم تتوقف ، وهي التي حفظت عليه حياته التي استمرت حتى اليوم .

نرى هذا بوضوح ، عند الشعراء الذين عاشوا مراحل الانتقال على امتداد الطريق الذي تحرك فيه هذا الشعر والذين تحركت خطواتهم في مفترق الطرق التي مرت بها قوافله ، وتوقفت عندها لتبين معالم الطريق الذي تمضي فيه واتجاهات الشعاب التي ستتحرك فيها . نراه عند الأعلام الثلاثة الذين يمثلون معالم بارزة في مفترق الطرق هذه ، نراه عند «حسان بن ثابت» في مفترق الطريق بين الجاهلية والإسلامية ، ونراه عند «بشار بن برد» في مفترق الطريق بين الأموية والعباسية ، ونراه عند «البارودي» في مفترق الطريق بين التراثية والمعاصرة .

وما من شك في أن حسان بن ثابت يعد أقوى مثل لحركة الشعر في انتقاله من الجاهلية إلى الإسلامية ، لامتداد حياته الطويلة في العصرين الجاهلي والإسلامي ، ستون عاماً في الجاهلية وستون أخرى في الإسلام ، وهي حياة تبدو كافية بدون شك - لتبين معالم التطور الذي أصاب الشعر على يديه ، فهو شاعر كبير اكتمل نضجه الفني وتكامل له مذهبه الفني في الجاهلية ، ثم طلع عليه الفجر الجديد لبدأ رحلة جديدة على طريق جديد ، يرسي معها تقاليد جديدة ، ويوصل للقعيدة العربية الجديدة ، التي قامت على أساس مزوجة بارعة بين الموروث الجاهلي والمستحدث الإسلامي ، أو بين التراث والمعاصرة ، وقد استطاع حسان أن يحقق هذه المزوجة

البارعة ، وأن يضع الأصول الأولى أو التقاليد المبكرة للقصيدة الإسلامية ومن هنا كنت أرى أن القصيدة الإسلامية . بدأت حياتها وتحركت الخطوة الأولى على طريقها الفني عند شعراء المدينة الثلاثة الكبار ، الذين ظهروا مع الهجرة النبوية إليها : حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة ، وعلى رأسهم - باتفاق مؤرخي الأدب العربي ونقادهم - حسان الذي أتاح له حياته في الجاهلية والإسلام أن يقوم بدور الريادة في عصر الخضرمة الأولى بين العصرين الجاهلي والإسلامي .

وما من شك أيضاً في أن بشار بن بُرد يُعد أقوى مثل لحركة الشعر في انتقاله من الأموية إلى العباسية ، فهو الذي انتقل بالقصيدة القديمة إلى الصور الجديدة التي نراها لها في بداية العصر العباسي ، وهو الذي أرسى تقاليد هذه القصيدة وأصلها ، وهو الذي رسم للشعراء العباسيين من بعده طريق التجديد القائم - كما كان في مفترق الطريق الأول - على تلك المزاوجة البارعة الدقيقة بين القديم والجديد أو بين التراث والمعاصرة ، وهو الذي قام بدور الريادة في عصر الخضرمة الثانية بين العصرين الأموي والعباسي ، وربما كانت الأسباب هنا هي الأسباب هناك ، فقد أدرك بشار العصرين الأموي والعباسي ، وامتدت حياته فيهما عمراً طويلاً ، أربعون سنة في العصر الأموي ومثلها في العصر العباسي . وقد أدرك بشار 'عصر العباسي' وقد اكتمل نضجه الفني في العصر الأموي ، فلم يكن بقادر على أن ينفصل عن القديم ، أو أن يبت حياله من التراث الخصب الذي عاش نصف حياته في ظلاله ، أو أن ينفذ حسابه من الرصيد الثري الذي خلفه له أسلافه من الشعراء القدماء .

ثم يأتي الرائد الثالث في تاريخ الشعر العربي الذي يمثل التطور الذي أصاب هذا الشعر في العصر الحديث ، وهو البارودي الذي لا جدال بين الباحثين جميعاً على أنه الرائد الأول لهذا الشعر في هذا العصر ، فهو الذي رسم للشعراء من بعده الطريق الجديد ، الذي ساروا فيه ، وهو الذي أرسى تقاليد القصيدة الإحيائية الجديدة ، وهو الذي مهد لها ، وأصل لها ، ووجه إليها أنظار الشعراء الكبار ، الذين رفعوا القواعد من هذه المدرسة الرائدة ، ومن مدارس شعرنا الحديث ، مدرسة البعث والإحياء .

وكما كان الموقف عند الرائدتين القديمين وهما في مفترق الطرق مزاجية بارعة بين القديم والجديد ، بين التراث والمعاصرة ، كان الموقف عند الرائد الجديد ، ولكن مع فرق جوهري بينه وبينهما ، يجعله رائداً متفرداً متميزاً في تاريخ الشعر العربي على امتداد رحلته الفنية الطويلة . فالبارودي لم يعيش عصرين مختلفين ، ولم يمتد به الأجل فيهما ، كما كان الشأن مع حسان

وبشار ، وإنما عاش البارودي عصراً واحداً ، فلم تتحقق له - كما تحققت لهما - تلك المزاجية بين عصرين مختلفين ، ولم يجد بين يديه ذلك الموروث الفني الذي وجدته الرائدان القديمان في العصرين اللذين أدركاهما ونضجا فيهما فنياً : العصر الجاهلي والعصر الأموي ، قبل أن يبدأ العصران الجديدان ، اللذان كان عليهما أن يتحركا معهما ، ليعبرا عنهما ، وليضعا تقاليد القصيدة الجديدة التي تمثل التطور الذي كان عليهما أن يحققاه في شعرهما : العصر الإسلامي والعصر العباسي .

لقد وجد البارودي نفسه في عصر سبقته عصور طويلة من الظلام ، ووجد بينه وبين عصور النور أمداً بعيدة . وكان أمامه خياران قريبان : أن يواصل الضرب في طريق الظلام الذي كان شعراء عصره يضربون فيه ، أو يعود إلى العصر القريب السابق على عصره ليستمد منه المادة التراثية ، ليتخذ منها قاعدة ينطلق منها إلى تلك المزاجية بينها وبين عصره ، ويقوم على هذه المزاجية بين هذا التراث والمعاصرة محاولاته للتجديد ، ولكن الذي حدث كان شيئاً آخر ، كان اختياراً بعيداً ، وكان اختياراً صعباً أيضاً ، لقد تجاوز العصر القريب منه ، وتجاوز عصوراً أخرى قبله ، وعاد عودة بعيدة إلى عصور النهضة التي شهدت قمم الشعر الشوامخ ، الذين حققوا له ذلك المستوى الفني الممتاز ، الذي يفخر به تاريخ هذا الشعر ، بما شقوا له من مسالك جديدة ، وبما ارتادوا به من شعاب جديدة ، وخاصة شعراء العصر العباسي ، الذي شهد أكبر حركة من حركات التجديد في الشعر العربي ، واتخذ من هذا الشعر المادة التراثية التي راح يقيم عليها بناءه الفني الجديد ، عن طريق المزاجية بينها وبين حياته التي يحياها ، وحياة عصره التي يحيا فيها ، واتخذ من قمم هذا الشعر الشوامخ مثله الفنية العليا ، ومعالم طريقه الفني الجديد الذي راح يشقه في قوة واقتدار ، ومشاعل النور الجديد التي راح يوقدها في براعة وذكاء ، في جنبات الساحة الفنية الواسعة التي راح يتحرك فيها ، ويحرك معه تيار الشعر المتدفق المتدفق في النهر الجديد .

ومن هنا تراءى أمامنا ظاهرة تبدو نتيجة طبيعية لهذا الموقف ، فالبارودي لا يمثل تطوراً في الشعر العربي انتقل به من العصر الذي سبقه إلى العصر الذي يعيش فيه ، - أو بعبارة أدق - لا يمثل امتداداً متطوراً للشعر العربي من العصر الذي سبقه إلى العصر الذي يعيش فيه ، وإنما يمثل ثورة أو انقلاباً في تاريخ هذا الشعر ، حرق سنة التطور الطبيعية التي يتحرك فيها الشعر في تطوره الطبيعي ، من خلال حركته التي تتابع فيها خطواته بعد خطوة ، فالبارودي - في حقيقة الأمر - لم يتطور بالشعر العربي من مرحلة إلى مرحلة ، ولم يحقق له تلك المزاجية التي سايرت

رحلته الطويلة ، وحققت له حركات التجديد المتواصلة التي صاحبت هذه الرحلة ، والتي تستمد عناصرها التراثية من ثوابت العصر السابق ، لتزأج بينها وبين عناصر المعاصرة من متغيرات العصر الجديد ، وإنما وثب به وثبة واسعة عادت به إلى أصوله الأولى وثوابته القديمة ، وحققت له عودة جديدة إلى جذوره الأصيلة الثابتة الضاربة في الأرض الطيبة ، التي أنبتت الشجرة المباركة ورتت فروعها ، حتى غطت الأرض العربية في امتدادها الكبير في أرجاء العالم القديم . .

ومن هنا ، كان العقاد على حق حين سجّل في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» أن البارودي وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمثانة ، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد ، كأنه القمة الشاهقة تَنبُتُ في متون الطُود عما قبلها ، فينقطع بينها وبينه طريق الوصول ، إلأن تستدير لها من القمم التي تليها وتقرّب منها . وهو على حق حين يقرر أن هذه «ميزة واضحة لا نظير لها في تاريخ الأدب المصري الحديث» . وهي حقيقة راح يؤكد بها أنك «إذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي ، لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد ، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد . . وهذه وثبة قديمة في تاريخ الأدب المصري ، ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام» ، وإن لم يمنع ذلك من أن يرى في «الساعاتي» - وهو متقدم على «البارودي» بزمن وجيز - تمهيداً يليق بالأفق الذي انفرد فيه البارودي بالسمو والسُمُوق ، أو مرحلة انتقال بين الشعراء المقلدين الذين أطلق عليهم «العروضيين» ، وبين المستقلين الذين سماهم «المطبوعين» .

وهو يرى أن هذه ظاهرة غريبة انفرد بها الشعر المصري الحديث ، فالتمهيد في الشعر وليس بالضروري اللازم ، كالتمهيد في العلوم والصناعات ، «إلا في الأدب المصري العربي الحديث ، فإنه يشبه العلوم والصناعات من بعض خصائصه في الحاجة إلى التدرج والتمهيد ، لأن اللغة العربية الفصحى - وهي أدواته - لا تسلس للشاعر ، بغير دراسة واتصال بحركة التقدم في العلم والحضارة ، ولأن الحرية الفردية لا تنشأ بعد الخضوع والاستكانة إلا على صلة بنهضة الثقافة ونهضة الأمة . فلو كان الشاعر المصري الحديث ينظم بالعربية الفصحى كما ينظم البدوي في عصر الجاهلية ، لاستغنى عن التدرج والتمهيد في دراسة اللغة وسائر الدراسات التي تحتويها النهضة العلمية . ولو كان الشاعر المصري الحديث يشعر بالحرية القومية أو الحرية الفردية كما كان يشعر بها شكسبير أو فرجيل أو أبو نواس... لما كان شعوره بالحرية متوقفاً على مراحل النهضة



وسوابق اليقظة القومية ، ولكن الشاعر المصري لا يروض اللغة كما ينبغي للشاعر المهيد إلا بعد دراسة وتقني ، ولا يثور لقومه أو لنفسه . إلا بعد دراسة وتقني . فالتمهيد في مراحل الإجابة الشعرية ضروري لازم له ، كالتمهيد في مراحل العلم والصناعة . ومن ثم يتبع الارتقاء في الشعر سلماً مترقي الدرجات ، من عهد الحملة الفرنسية إلى عهد الثورة العربية ، ثم يختلف الأمر بعد ذلك ، فلا تطرد درجات الارتقاء درجة بعد درجة . وينتهي الأستاذ العقاد من ذلك إلى أنه «على الرغم من ظهور الساعاتي قبله وكأنه تمهيد له فإن وثبة البارودي هذا الإمام القدير توشك أن تنسينا ماتقدمها من التدرج والتمهيد ، لظهورها كالمفاجأة المتوحدة في أفق ذلك الجيل » .

كان ظهور البارودي - كما يقول الأستاذ العقاد - كالمفاجأة ، وكانت هذه ميزة واضحة لا نظير لها في تاريخ الأدب المصري الحديث ، وهي مسألة تبدو في حاجة إلى تفسير ، فالأدب بل الفن عامة - لا يعرف الطفرة في تطوره ، على خلاف العلم الذي قد تظهر فيه نظرية من النظريات تقلب النظريات السابقة رأساً على عقب ، تظهر فجأة دون تدرج أو تطور أو تمهيد ، ولكن في الفن عامة تختفي هذه الطفرة المفاجئة ، أو هذه المفاجأة التي لا تسبقها مقدمات تمهد لها أو إرهابات تبشر بها . ومن هنا تبدو كل التفسيرات التي تقف وراء هذه الظاهرة ، من ربطها بالعصر أو بالزمن أو بالعوامل الطبيعية المختلفة التي تقف وراء التطور والتجديد ، غير قادرة على استيعاب هذا التفسير . وفي رأبي أن المسألة ترجع أولاً وأخيراً إلى العبقريّة الشخصية ، التي لا تزال حتى اليوم سرّاً مجهولاً ، على الرغم من تعدد المحاولات لتفسيرها ودراستها وتحليلها ، وإن لم يمنع هذا من وجود عوامل تقف وراءها أو تقف معها . ولولا ذلك لظهر مع البارودي شعراء آخرون حركوا مثله بحيرة الشعر الراكدة ، وأطلقوا مجرى النهر في انطلاقة متدفقة ، وخلصوا تياراته من الأعشاب والسدود التي تحول دون اندفاعها ، ولأوقدوا مشاعل النور على ضفاف النهر المظلمة ، ولفخوا في الرماد الخابي ليؤججوا جمر الدفء والحياة في أرجاء الأرض الياس .

ومنذ البدايات المبكرة في حياة الشعر ، ومع الخطوات الأولى على طريقه البعيد ، حاول القدماء تفسير هذه العبقريّة الفنية ، بربطها بقوى غيبية مجهولة غامضة ، لحل غموضها ينتقل بالشعر إلى عالم آخر غير العالم الذي نعيش فيه ، ويتحول بالشاعر إلى شخصية فوق البشر ، تتلقى إلهامها من هذه القوى الغيبية ، فربطها الإغريق بالربّات والألهة التي تعيش فوق قمم الأولب ، وربطها العربُ بالجنّ والشياطين المنتشرة في أرجاء وادي عبقر ، الذي أخذت منه

هذه القوة الغيبية الغامضة تسميتها ، كما حاول العلماء المحدثون تفسيرها ، واختلفت مذاهبهم في ذلك ، ولكن التفسير الصحيح لم يزل بعيداً عن اليقين العلمي الذي يربط الظواهر بأسبابها الحقيقية .

ومن هنا لا أرى تفسيراً مُقنعاً لظهور البارودي بهذه الصورة التي تبدو كالمفاجأة . ومن الحق أننا نستطيع أن نرد المسألة إلى أكثر من سبب يتصل بالحياة أو المجتمع أو الثقافة أو الشخصية أو غير ذلك من الأسباب ، ولكن تظل المسألة كما هي ، ويظل السؤال وارداً : ما السر الذي يقف وراء ظهور البارودي بهذه الصورة المفاجئة ؟ ولماذا البارودي بالذات من بين شعراء عصره ؟ وكيف نفسر هذه العبقرية التي ظهرت فجأة قِمةً شامخة دون تمهيد أو مقدمات ؟ ولماذا تأخر ظهورها هذه القرون المتطاولة منذ أبي العلاء ، خاتمة القمم التي ارتفعت على طريق الشعر العربي ؟

لقد كان أبو العلاء شاعر القرن الخامس دون منازع ، بل الشاعر الذي ظل على امتداد القرون المتطاولة من بعده ، يحتل قمة متميزة بين قمم الشعر العربي ، لم يستطع شاعر آخر أن يرتفع إليها ثمانية قرون منذ عصره حتى عصر البارودي ، ونهر الشعر العربي في ركود وضحالة نامت معها تياراته ، وجفَّت ينابيعه ، وركدَت الحياة التي كانت تندفع فيه من قبل ، وتطلعت ضفافه الجردُ لمن بعيد لهذا النهر حياته وعطاءه ومواكبته لنهر الحياة في حركته الدائبة المتصلة التي لا تنهدأ ولا تتوقف . ولقد كان أبو العلاء خاتمة أجيال العمالقة الذين شهدهم الشعر العربي في رحلته الطويلة منذ أن بدأها رواده الأوائل من أعماق الجزيرة العربية في العصر الجاهلي ، وتوابعاً لكل الجهود المبذولة الخلاقة التي عكف عليها هؤلاء العمالقة ، حتى يواصل نهر الشعر العربي تدفقه الحيّ وعطاءه الخصب ، تدفقاً حفظ لهذا الشعر حياته المتجددة أبداً ، وعطاءً أكسبه البقاء والخلود على امتداد القرون المتطاولة التي عاشها ويعيشها وسيظل يعيشها هذا الشعر .

وبعد أبي العلاء وقفت ربة الشعر على ضفاف النهر المقدس ، تبكي آخر ملاح انطلق به زورقه مع آخر موجة سكنت بعدها الحياة فيه ، وكأنما أوصدت كنوز الشعر أبوابها المسحورة ، وحجبت مفاتيحها عن الشعراء الذين انتشروا في الساحة الفنية حولها ، في انتظار الشاعر العبقرى الذي تمنحه هذه المفاتيح ليفتح بها كنوزها المخفية ، ويفك الرصد الذي وقف دونها يسد الطريق ويغلق الأبواب . ولم يكن هذا الشاعر العبقرى أو هذا المهدي المنتظر الذي طال انتظاره إلا محمود سامي البارودي الذي احتفظت ربة الشعر بمفاتيح كنوزها طوال ثمانية قرون ، حتى سلمتها إليه ليعيد لنهر الشعر تدفقه في مجراه الطبيعي الذي كان يتدفق فيه حراً طليقاً أيام

الشوامخ من رواده الأوائل ، وليرده بعيداً عن المجرى الصناعي الذي شقَّه له شعراء عصور الظلام الذي غشَّى الساحة الفنية بعد أن رحل عنها آخر أجيال العمالة أبو العلاء . وهو مجرى كانت قد غطته سدودٌ وأعشاب ، حالت دون تدفقه الذي يجسِّد حياته ، وساعدت على ركوده الذي يدفعه إلى الموت . وهذا هو الدور الأساسي الذي قام به البارودي في تاريخ الشعر العربي الحديث .

## - ٢ -

البارودي - كما وصفه الباحثون - رائد الشعر العربي الحديث . هذه حقيقة لا جدال فيها ، فهو بحق - رائد المدرسة الإحيائية في هذا الشعر التي أنجبت جيل العمالة الكبار : شوقي وحافظ وأضرابهما ممن تحرَّكوا به في قوة واقتدار لتتحرك معهم الحياة الفنية من جديد ، وليُبعث معهم الشعر العربي خلقاً آخر من خلال مدارسه الفنية بمذاهبها الفنية المختلفة . ولكن الحقيقة أن البارودي لم يكن رائد الشعر العربي الحديث فحسب ، وإنما كان قبل ذلك صاحب ثورة التحرير والتصحيح ، التي حررت هذا الشعر من قيوده وأغلاله التي كبله بها شعراء القرون الثمانية التي سبقتة ، وظهرت مجراه من السدود والأعشاب التي غشَّته وتراكمت عليه على امتداد هذه القرون ، وصححت مساره حين رده إلى مجراه الطبيعي بعيداً عن المجرى الصناعي الذي خمدت حركة حياته فيه . فالبارودي - في وضعه الدقيق في تاريخ الشعر العربي الحديث - هو صاحب هذه الثورة . وهذا هو دوره الأساسي في تاريخ هذا الشعر ، قبل أن يتحرَّك به حاملواؤه المدرسة الإحيائية التي رَدَّتْ إليه الحياة .

والبارودي بهذا الدور الذي قام به في ثورته الفنية من أجل التحرير والتصحيح ، يُعدُّ صورةً أخرى من عبقرية الشعر العربي القديم ، المتنبي العظيم . فالمتنبي - كما رأيته وكما أراه - هو صاحب الثورة الأولى للتحرير والتصحيح التي شهدها الشعر العربي في القرن الرابع ، والتي رَدَّتْ النهر عن مجراه الصناعي الذي شقَّه له شعراء مدرسة البديع التي كانت قد استنفدت أغراضها بعد قمعتها الشامخة أبي تمام ، إلى مجراه الطبيعي الذي كان يتدفق فيه أيام رواده الأوائل . ومن هنا كنتُ أرى أن أهمية المتنبي في تاريخ الشعر العربي ترجع إلى أنه استطاع أن يحرِّره من قيود الصنعة البديعية والزخارف الصناعية التي كبله بها شعراء مدرسة البديع ، وأن يعود به إلى أصلاته التي كان عليها في عصور ازدهاره الأولى ، تعبيراً حراً عن نفس صاحبه وعقله ، لا تنقيده قيود الصنعة الثقيلة التي تحد حركته ، أو سدود الزخرف الصناعي التي تعترض

طريقه ، وكأنما أحسَّ أن هذا المذهب البديعي الذي بلغ قمة ازدهاره عند أبي تمام قد استنفد أغراضه ، وتجمَّد من بعده في قوالب مرسومة فقدت حيويتها التي كانت لها من قبل ، وأخذت ألوانه الزاهية تفقد بريقها ورونقها . ومن أجل ذلك يترأى المتنبي في هذه المرحلة من تاريخ الشعر العربي ، كأنه صاحب «ثورة التحرير» التي حررتَه من عبودية مدرسة البديع ، التي تُعدَّ امتداداً متطوراً للمدرسة «عبيد الشعر» الجاهلية ، التي يصفها الجاحظ بأنها استعبدت شعراءها ، وأدخلتهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتبس قَهْر الكلام واغتصاب الألفاظ . لقد حرر المتنبي الشعر العربي في عصره من قيود هذه العبودية التي كبله بها أصحاب مدرسة البديع ، وأعاد إليه حرته الطبيعية التي بدأ بها رحلته الفنية من فوق رمال الجزيرة الخالدة ، أعادها إليه ولكن في ثياب جديدة تَسَجَّتْها خيوطٌ عقلية معقَّدة ، عَزَلْها من المواد الثقافية المتعددة المصادر التي استوعبها في أعماقه من ثقافات عصره المختلفة ، وكأنه النُّحْلَة تجمع رحيقَ الزهر لتخرجه خلقاً جديداً ، وشراباً مختلفاً ألوانه فيه شفاء للناس . ومن هذه الزاوية كان تجديد المتنبي وكانت المعاصرة في شعره ، ولم يكن صورة طبق الأصل من التراث القديم ، وإنما كان طبيعة جديدة لها ألوانها المتميزة التي لا يخطئها أحد ، بما تُقدِّمه من «شخصية» قوية طاغية ، تُطلِّ علينا دائماً من وراء أبياته ، بكل مناعرفه لها من ملامح مُميِّزة وقسمات معبرة وسمات تنفرد بها ولا تتشابه فيها مع غيرها من الشخصيات . ومن خلال هذه «الشخصية» المتميزة ، خرج المتنبي على الشعر العربي بالقصيدة «البدوية الحضرية» ، التي تمثل انعكاساً صادقاً للمزاج الغريب الذي عاشت في أعماقه هذه الشخصية المتميزة ، بين عقل الحضري المثقف الواسع الثقافة ، وأسلوب البدوي في أصلاته الفطرية وتراثيته الأصيلة .

هكذا كان دور المتنبي في تاريخ الشعر العربي القديم ، وهكذا كان دور البارودي في الشعر العربي الحديث ، وهكذا خرج علينا بالقصيدة التي تجمع بين التراث والمعاصرة ، كما خرج المتنبي على مجتمعه الأدبي بالقصيدة التي تجمع بين البداوة والحضارة ، وهو يصرح بهذا في بعض شعره حيث يصف قصيدته بأنها تجمع بين البداوة والحضارة :

### حَضْرِيَّةُ الْإِنْسَابِ إِلَّا أَنَّهَُا

#### بِدْوِيَّةٌ فِي الطَّبْعِ وَالتَّرَكِيبِ

ومن هنا يبدو البارودي في تاريخ الشعر العربي صورة من «المتنبي» ، لا صورة من «بشار» أو «حسان» ، كما يخيل لبعض الباحثين . لقد كان حسان ويشار يمثلان تطوراً بين عصرين عاشا

فيهما ، وأخذاً منهما عناصرهما القديمة والجديدة ، أما المتنبّي والبارودي فلم يمثل مثل هذا التطور في تاريخ الشعر العربي ، وإنما مثلاً ثورة خرجت بالشعر تماماً عن الدائرة التي كان يتحرك فيها ، وانطلقت به بعيداً إلى عصور بينها وبينهما مسافات طويلة ، وكأنهما أسقطا من حسابهما تلك المسافات التي تفصل بينهما وبينها ، أو كأنهما أسقطا من حسابهما حركة الزمن التي قطعت فيها قافلة الشعر هذه المسافات الطويلة .

### - ٣ -

ظهر البارودي في عصر كان كل ما فيه يتطور ويتحرك في ظل الإعلان الحضاري الذي أطلقه اسماعيل لتكون مصر قطعة من أوربا . وكانت ظروف العصر كلها قد تهيأت لهذا التطور الحضاري البعيد المدى ، وهذه الحركة التي كانت تعمل لتتحول بالمجتمع المصري إلى مجتمع جديد يلحق بركب الحضارة الأوربية ، فقد ظهرت الصحافة مع ظهور المطبعة ، ومضت البعثات العلمية إلى أوربا لتعود إلى مصر بالعلم والحضارة ، وتوافد على مصر علماء من أوربا استقدمتهم الدولة لبناء علمها وحضارتها ، وأنشئت دار الأوبرا المصرية وأخذت تستقبل الفرق الأجنبية ليقدموا عروضهم الفنية على مسرحها ، وارتفعت دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة وخروجها إلى الحياة لتقوم بدورها فيها ، وأسست أول مدرسة لتعليم البنات ، وكانت مدرسة الألسن قد أنشئت من قبل مع ظهور رفاة الطهطاوي ، الفتى الأزهرى العائد من باريس ، حاملاً معه لغتها وحضارتها وأدبها ، ودعوة قوية لمجتمع جديد على حظ كبير من الحضارة الأوربية ، تتاح فيه فرصة لتعليم البنات للمشاركة في الحياة الجديدة ، وظهرت حركة للإصلاح الديني والسياسي قام بالدعوة لها الداعية الإسلامي الكبير جمال الدين الأفغاني ، وحمل لواءها من بعده أكبر مصلح ديني ظهر في العالم الإسلامي الحديث ، المجدد المجتهد الكبير الإمام محمد عبده ، وظهرت مدرسة دار العلوم لتقوم بحركة إحيائية واسعة النطاق لإحياء اللغة العربية واث الحياة فيها وبمعناها من جديد ، وهي حركة إحيائية لتراثنا العربي شاركتها فيها دار الكتب المصرية ، التي راحت تجمع هذا التراث من كنوزه المنتشرة في أرجاء العالم لتعرضه على الراغبين فيه ، والباحثين عنه ، والمستزيدين منه .

كان كل شيء في حياتنا الاجتماعية يتطور ويتجدد ويتشكل من جديد ، وكذلك كانت حياتنا السياسية ، مع فارق لم يكن منه بد لظروف وأسباب كثيرة ، بينها وبين الحياة الاجتماعية . فبلغت هذه الحياة درجة كبيرة من النهضة والتقدم وتحقيق الصورة الجديدة ، في حين كانت

الحياة السياسية تسعى جاهدة في محاولة لتحقيق آمالها وأحلامها وطموحها ، في تغيير الوضع السياسي الذي كان أرجوحة بين أيدي القصر وأيدي النفوذ الأجنبي ، القصر الذي أخذ يتباعد عن الشعب وآماله التي كان يطمح إليها ، ويرى فيها تحقيقاً لنظام من الحكم تكون له فيه كلمته ورأيه ، والنفوذ الأجنبي الذي بدأ نفوذاً اقتصادياً حتى انتهى إلى النفوذ السياسي والاحتلال الإنجليزي ، وبين حركة هذه الأرجوحة في ارتفاعها وانخفاضها ، ظهر الشاب الثائر الذي امتلأ قلبه بحب مصر ، والذي كان يتمنى لو لم يكن مصرياً أن يكون مصرياً ، بطل دنشواي مصطفى كامل ، وظهر معه رفيق كفاحه الوطني محمد فريد ، كما ظهر الفارس الثائر أحمد عرابي ومعه رفاقه حملة مشاعر ثورته التي كانت - على الرغم من اخفاقها ونهايتها المساوية - الشرارة الأولى التي أشعلت الجمر الذي كان يتأجج في صمت تحت الرماد ، في انتظار عَصْفَةِ الريح التي تكشفه عنه ، لتشتعل نيرانه وتتوهج جذوته التي طال خمودها .

وبين هذا التطور الاجتماعي الذي انتقل بمصر من مجتمع إلى مجتمع ، والذي حقق لها هذا التحول البعيد المدى على طريق الحضارة الأوربية ، وهذه المحاولات الجاهدة للتطور السياسي الذي لفت أنظار الشعب إلى قضيته الأساسية ، قضية الحرية والديمقراطية ، ولفت أنظار العالم إلى هذه المنطقة الحساسة من العالم ، وأهميتها في مجال السياسة العالمية ، كانت الحياة الأدبية تتحرك في محاولة جاهدة للخروج من السجن الذي ألقيت في غياهبه ، أو من الجُبِّ الذي ألقيت في عَمَبَتِهِ ، لتؤدي دورها في هذا المجتمع الجديد ، ولتشارك في هذه الحياة الجديدة ، ولتنفس نسيم الحرية والانطلاق والإحساس بالحياة ، وفي كلمات قليلة كان كل شيء في مصر يتحرك من أجل تجديد كل شيء في مصر ، أو - بعبارة أخرى - من أجل بناء مصر الجديدة .

في هذا الجو وهذه الحياة التي يتجدد فيها كل شيء ظهر رب السيف والقلم محمود سامي البارودي : سيف الفارس الذي يريد أن يحقق للحياة المصرية طموحها السياسي ، وقلم الشاعر الذي يريد أن يحقق للحياة الأدبية حياة جديدة تعيد لها أصالتها الأولى ، ومجدها الأدبي التليد ، أيام أن كان الأدب أدبا والشعر شعراً .

#### - ٤ -

لأشك في أن أبا العلاء كان آخر جيل العمالقة الذين ظهوروا في الشعر العربي القديم ، ومن بعده بدأ الخطب البياني لهذا الشعر في الانحدار ، ومن الحق أن العصرين الفاطمي والأيوبي شهدا حركة شعرية لا يستطيع التاريخ الأدبي أن يتغافلها ، فقد ظهر فيها شعراء كبار ، ولكنهم

لم يستطيعوا أن يرتفعوا إلى تلك القمم الشامخة التي تبوأها شعراء القرون الخمسة التي انتهت بظهور أبي العلاء ، لأن ظروف هذين العصرين السياسية ، حددت المجالات التي تحرك الشعر فيها ، فلما بدأ العصر العثماني بدأ انحدار الخط البياني للشعر يسجل أدنى مستوى له ، وربما كان السبب الأساسي في هذا الانحدار يرجع إلى ما قام به العثمانيون من إحلال اللغة التركية في الدواوين بدلاً من العربية ، وبهذا أصبحت هذه اللغة الأجنبية هي اللغة الرسمية للدولة ، إلى جانب ما انتهت إليه الحياة المصرية من جمود ضَرَبَ عليها نوم أهل الكهف أمدا طويلاً ، وهو نوم لم تَصُحْ منه إلا على أصوات مدافع الحملة الفرنسية التي هَزَّتْ أهل الكهف ، وأيقظتهم من سباتهم الطويل ، على حياة جديدة عليهم ، على شتى المستويات الاجتماعية والحضارية والعلمية والثقافية : ومن الحق أن الحملة الفرنسية لم تكن حملة عسكرية أو غزوة استعمارية ، بقدر ما كانت حملة حضارية وغزوة اجتماعية ، بدأ بعدها المجتمع المصري يتطور تطوراً حضارياً بعيد المدى ، ظلت خطواته تواصل تارة وتتعثر تارة أخرى ، حتى استقر مع أحلام إسماعيل في أن يرى مصر قطعة من أوروبا .

على امتداد هذه الرحلة التي كان المجتمع المصري يتطور فيها هذا التطور الحضاري ، وقف الشعر حيث وقف به شعراء العصر العثماني ، ولم يكن الخشاب والعطار ، وهما أهم شاعرين ظهرا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ، في عصر الحملة الفرنسية وعصر محمد علي ، إلا صورة من الشعر المصري أيام ركوده وسباته في ظل العثمانيين : تكلُّفاً وتصنعاً وأتقالا من المحسنات البديعية المبتذلة ، وضروياً من العبثية الرخيصة ، بما كانت تقدمه من تضمينات وتخمينيات وتشطيرات وتوريات وتلاعب نافه بألوان من البديع ، وحرص على التأريخ الشعري للمناسبات عن طريق حساب الجُمَّل ، عالم من التلاعب والعبث يتحرك من خلال موضوعات هابطة تسجل مناسبات أشد هبوطاً ، واستمر الخط البياني في انحداره حتى عصر إسماعيل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، حيث لمع الشيخ محمد شهاب الدين والسيد على الدرويش ، وعلى أيديهما تحول الشعر إلى غمريات هندسية بلغت درجة من العبثية لم تكن لتخطر على ذهن شاعر من قبل ، وقصيدة كلها حروف منفصلة ، وقصيدة تُقرأ من آخرها إلى أولها كما تقرأ من أولها إلى آخرها ، وقصيدة من بحر فإذا حُدِّثَ منها كلمة أو كلمتان تحولت إلى بحر آخر ، وقصيدة يبدأ كل بيت منها بحرف من حروف الهجاء على التوالي ، وقصيدة كل ألفاظها معجمة ، وقصيدة كل ألفاظها مهملة ، وقصيدة كل بيت منها تبدأ جميع ألفاظه بحرف واحد من حروف الهجاء ، فإذا بيتٌ منها تبدأ جميع ألفاظه بحرف الضاد ،

وبيت آخر تبدأ بحرف السين ، وهكذا تتوالى أبيات القصيدة من خلال هذا التكلف الذي لاشيء وراءه إلا اللعب والتلاعب اللفظي ، الذي يكلف أصحابه مشقة وجهداً ضائعين ، فالعمل الفني يبدأ وينتهي من إثبات القدرة على النظم إلى الإعجاب بالقدرة على ملء التفعيلات بهذه العبثية التي لا صلة لها بالفن . ولعل هذا هو الذي دفع الأستاذ العقاد إلى تسميتهم «العروضيين» في مقابل من أطلق عليهم «المطبوعين» وهي تفرقة يراها تشتمل جميع الفروق العامة بين شعر التقليد والجمود وشعر الفطرة والابتكار . وهو يرد ذلك إلى «سلطان الأجنبي وغلبة الأعاجم على البلاد ، وقلة العلم بالأساليب الفصيحة ، وندره الكتب القيمة بين أيدي المتعلمين ، على نزارة عددهم ، وانقطاع الصلة النفسية بينهم وبين شعبهم» .

في هذا المجتمع الأدبي الذي خلا من الأدب ، وفي هذه الساحة الفنية التي أقفرت من الفن ، ظهر البارودي دون تمهيد له أو إرهاب يصبر به ، كالقمة الشامخة التي تعلو وترتفع بين أكوام من الرمل المنهار والخصى المتناثر لا تكاد تماسك . ويميل بعض الباحثين إلى أن يرى في الساعاتي «محمود صفوت الساعاتي» مقدمة له ومبشراً به ، ولكن الحقيقة - كما أراها - غير ذلك ، فالساعاتي كان يحاول شيئاً ، ولكن الخيوط التقليدية التي كانت تشد شعراء عصره ظلت تشده أيضاً ، وهي خيوط كانت أقوى من محاولته ، وكان شدداً له أشد من إرخائها ، فلم تنجح محاولته ، ولم يكن لها ذلك التأثير الذي نستطيع أن نرى فيه مقدمة للبارودي أو إرهاباً لظهوره ، وإنما عاش الساعاتي يلعب دوره دون أن يحدد لنفسه هدفاً أو يبشر برسالة ، فلما مضى مضى معه دوره وانتهى ، دون أن يكون له تأثير فيمن جاء بعده على المسرح الفني .

- ٥ -

ولد محمود سامي حسن حسني عبد الله البارودي في السابع من شهر أكتوبر سنة ١٨٣٨ في أسرة جركسية . تنتمي إلى المماليك الذين كان لهم دور كبير في مصر وغيرها من البلاد العربية أيام التتار والصليبيين ، واتجه منذ صباه المبكر إلى التعليم العسكري ، فالتحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها سنة ١٨٥٤ وهو في السادسة عشرة من عمره ، وفي سنة ١٨٦٣ سافر إلى تركيا ، ثم عاد إلى مصر في حاشية الخديوي إسماعيل وهو في الرابعة والعشرين ، ومضى في طريق حياته بين القصر والجيش حتى وصل إلى قيادة الفرسان في الجيش المصري ، ثم إلى نظارة الحربية ، ورتاسة الوزارة ، وشارك على رأس كتبتين من فرسان الجيش المصري في حروب كريت والبلقان التي أعلنتها روسيا على تركيا في سنة ١٨٧٨ في البوسنة والهرسك والصر ب



والجبل الأسود . ومن هناك مد رحلاته إلى فرنسا وعبر المانش إلى إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر ، حتى إذا حل عصر توفيق وكانت الثورة العربية انضم إليها واحداً من زعمائها وقادتها وكيار دعائها ، ومع النهاية المأساوية الحزينة التي انتهت إليها الثورة ، تُفِي البارودي مع رفاقه ، رفاق السلاح ، إلى جزيرة سيلان ، حيث قضى سبعة عشر عاماً وبعض عام ، صدر بعدها عفو من الخديوي عباس الثاني عنه وعن رفاقه ، وعاد إلى مصر وقد أخذت نُذُرُ الفناء تسرع إليه ، محطماً منهاراً على أبواب النهاية المحتومة ، ليس فيه - كما يصوّر نفسه - «غير أشلاء همة في ثياب» .

أَخْلَقَ الشَّيْبُ جِدَّتِي، وَكَسَانِي  
خَلَعَةً مِنْهُ رُكَّةَ الْجَلِيَابِ  
وَلَوَّى شَعْرَ حَاجِبِي عَلَى عَيْنِي—  
سَيِّ حَتَّى أَطْلُ كَالْهُدَابِ  
لَا أَرَى الشَّيْءَ حِينَ يَسْنُحُ إِلَّا  
كَخِيَالٍ، كَانَنِي فِي ضَبَابِ  
وَإِذَا مَا دُعِمْتُ جِزْتُ، كَانَنِي  
أَسْمَعُ الصَّوْتِ مِنْ وَرَاءِ حِجَابِ  
كَلِمَا رَمْتُ نَهْضَةً أَقْعَدْتَنِي  
وَتَيْةً لِأَثْقَلُهَا أَعْصَابِي  
لَمْ تَدْعُ صَوْلَةَ الْحَوَادِثِ مِنِّي  
غَيْرَ أَشْلَاءٍ هِمَّةٍ فِي ثِيَابِ

ومن سخرية القدر - كما يلاحظ الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته لديوانه - أن يكون قرار العفو عن الشاعر «الذي بحث العربية في أفصح لفظ وأمتن ديباجة» ، وخُلِّعَ عليها من الجلال والجمال مارداً إليها كل قوتها وكل بلاغتها» ، قد صدر بهذا الأسلوب الذي لا يمت إلى الأسلوب العربي بوشيجة قريى أو صلة رَحِم :

«بناءً على الإتهام المرفوع لنا من محمود سامي بالتماس الإحسان عليه بالتمتع بالحقوق الوطنية ، قد اقتضت مكارمنا مَنَحَ الْمُؤَمَّى إليه بالتمتع بالحقوق الوطنية . وعلى ذلك فيجوز له من الآن امتلاك أي ملك من أي نوع كان في الأقطار المصرية ، بطريق الإرث أو الهبة أو البيع أو أي طريق كانت ، الَّذِي كَانَ محروماً منه بمقتضى الأمر العالي الصادر في ١٤ ديسمبر سنة ١٨٨٢

(٣٠ صفر سنة ١٣٠٠). وأصدرنا هذا لعلّو فتكم لإجراء مقتضاه. وتاريخ هذا الأمر الخديوي الصادر إلى رئيس الوزراء - كما هو مسجل عليه - (١٧ مايو سنة ١٩٠٠) ١٨ محرم سنة ١٣١٨). .

عاد البارودي إلى مصر ، وقضى فيها السنوات الأربع الأخيرة من حياته ، ذهب في اثنتائها ما بقي من بصره ، حتى إذا كانت الأيام الأخيرة من شهر ديسمبر سنة ١٩٠٤ «السادس من شوال سنة ١٣٢٢» ، ودّع ربّ السيف والقلم هذه الحياة الحافلة ، وسقط القلم من يده بعد أن كان السيف قد سقط منها منذ أكثر من عشرين عاماً ، وهوى النسر من فوق قمته الشامخة ، وظل كتابُ خلوده بين يديه لم يسقط منهما : شعره الذي عاش له حياته ، وسيظلّ يحيا به بعد موته .

أتيحت للبارودي ثلاثة عوامل حققت له اتصاله بالتراث العربي ، وكونت له شخصيته التراثية التي كانت المقوم الأساسي الذي قام عليه بناؤه الفني ، والمادة الفنية الثرية التي اعتمد عليها في حركته الإحيائية : العامل الأول حركة إحياء التراث التي نشطت نشاطاً ملحوظاً مع ظهور المطبعة منذ أيام محمد علي وإنشاء دار الكتب في عهد إسماعيل ، وهي حركة أمدّت الحياة الثقافية بمُدّد متصل من كتب التراث ، ودواوين الشعراء التي نُشرت بعد أن طال حبسها في المكتبات الخاصة ومكتبات المساجد ، وقدمت للباحثين عن التراث زاداً وفيراً من خلال المخطوطات التي راح المهتمون به يجمعونها ويحفظونها في دار الكتب . والعامل الثاني تردّدُه على تركيا أكثر من مرة ، وإقامته فيها فترات طويلة منذ شبابه المبكر ، فقد رحل إلى الأستانة حاضرة الخلافة العثمانية ، والتحق هناك بوزارة الخارجية ، وأقام فيها فترة غير قصيرة ، أتاحت له فرصة التردد على مكتباتها ، والاتصال بالتراث العربي الذي تزخر به خزائنها ، ونسخ طائفة كبيرة من دواوين الشعراء عاونه في نسخها جماعة من النساخ ، وملاحقائه بها وحملها معه إلى مصر حين عاد إليها ، وكذلك كان يفعل في كل مرة تتيح له ظروفه السياسية أو الحرية أن يرحل إليها . ومن غير شك فإن هذه المخطوطات التي امتلأت بها مكتبته مما حمله معه من مكتبات تركيا ، هي التي أتاحت له عكوفه على تراثنا الشعري ، يجمع منه مختاراته التي تمثل عيون الشعر العربي وروائعه ، في سنوات المنفى الطويلة الفارغة المملّة التي لم يكن هناك بُدٌّ من شغلها وملئها ، حتى يتغلب على مشاعر الملل والسأم والضيق والوحشة التي خان يستشرها في غربته . وكان هذا هو العامل الثالث الذي كون له ثقافته التراثية وما ترتب عليها من شخصيته التراثية التي كانت المقوم الأساسي الذي قامت عليه شخصيته الفنية ، والمادة

الخصبة التي استغلها في بنائه الفني .

حققت هذه العوامل الثلاثة للبارودي اتصالاً واسعاً بالتراث العربي ، ومختارته شاهدٌ قوى على هذه الصلة القوية ، وأسلوبه في صياغة قصائده على المستوى اللغوي والمستوى التصويري يؤكد بما لا يدع مجالاً للشك هذه الصلة ، فمعجمه اللغوي وصندوق أصباغه التصويري يستمدان مادتهما اللغوية والتصويرية من مناجم هذا التراث التي لا تنضب . ومعارضاته للشعراء القدماء التي تنتشر في ديوانه الضخم ، والتي تمثل قسماً كبيراً متميزاً من شعره ، شاهد آخر على هذه الصلة التراثية القوية ، وعلى تمثّل دقيق لمذاهب الشعراء القدماء ومدارسهم الفنية ، وفي كل قصيدة عارض بها قصيدة لشاعر قديم ، نحس إحساساً قوياً هذه الصلة التراثية ، وهذا التمثيل الدقيق للشعر القديم . وعلى حد عبارة الأستاذ العقاد : «إن المعارضة على هذا النسق هي أعرق في البداوة من البداوة ، أو هي محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه ، وكأنما البارودي هنا يمثل قدير ليس دور الشاعر البدوي فوفاء لغة وشعوراً وزيا وحركة ، فخلقه خلقاً جديداً ، وجعل له تمثلاً من نفسه وحياته ، وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذته كما يتكرر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله . فهو فنان خالق في أتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه . وفرق بين هذا التقليد وتقليد العاجز المتكلف الذي يظّلع في آثار القادرين بغير أداة المعارضة والمجاربة . وعلى حد عبارة الأستاذ العقاد مرة أخرى : «لا نعرف أحداً من أبناء جبل البارودي أو أبناء الجبل الذي تلاه قرأ أكثر مما قرأ من دواوين العرب ، واستفادت صياغته من هذه القراءة أكثر مما استفاد» .

مع هذه التراثية الأصلية عاد البارودي إلى شعراء العربية الكبار ، وبخاصة شعراء العصر العباسي ، يرى فيهم مثله الفنية العليا ، ويستمد منهم معجمه اللغوي وصندوق أصباغه التصويري ، مجدداً للشعر العربي حياته القديمة التي مرت عليه في عصور ازدهاره ونهضته ، متجاوزاً شعراء جيله والجيل الذي سبقه ، الذين رآهم يمثلون انحداً لم يشهد الشعر العربي مثله من قبل ، طواياً من ورائه ثمانية قرون من الزمان حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منها رصيداً ثرياً ، راح يتصرف فيه تصرف المدرك لقيمه ، المقدر لأهميته . الخريص عليه ليوفي به حاجاته ومطالبه ، ويحقق به ما كان يحلم به من إحياء المجد القديم الذي بددته عصور السقوط ، وليرسي به دعائم مدرسة البعث والإحياء في الشعر الحديث ، ويرفع القواعد منها ، بعد أن تداعت هذه الدعائم وانهارت هذه القواعد . ومضى البارودي يقدم لمجتمعه الأدبي هذه المثّل الأصلية في ثيابها التي كانت عليها ، وكأنه يعرض عليهم صورة من مجدهم القديم غابت

عن أعينهم فترة طويلة من الزمن ، وغشّأها ترابُ القرون المتطاولة ، وتكاثف عليها رماد السنين البعيدة ، فلم يكن هناك بُدٌّ من أن توضع تحت أعينهم مرة أخرى ، بعد أن ينفض عنها الغبار الذي غشاها ، والرماد الذي تكاثف فوقها ، ليتألّق دُهبُ المناجم القديمة ، ويتوهج جمرُ النار الحياية . وكانت البداية التي انطلقت منها المدرسة الإحيائية ، وكان البارودي الرائد الأول لهذه المدرسة الذي كشف لهم الطريق ، وحدد لهم معالها ، وذلّل لهم عقباته ، ومهدّ لهم الأرض التي كانت قد ضاعت تحت أقدامهم المتهاككة المتخاذلة ، ثم أعادها إليهم لتحرك فوقها أقدامهم قوية ثابتة ، كما كانت من قبل ثمانية قرون . عادت اللغة إلى أصالتها الأولى ، وعادت العبارة إلى جزالتها القديمة ، وعادت الصورة إلى ألوانها الأصلية وعادت الأصباغ إلى فطرتها التي فطرها عليها أصحابها الأصلاء ، وعادت القصيدة العربية قصيدة عربية كما كانت أيام روادها الكبار ، وتوارت القصيدة العثمانية خلف حجاب صفيق لتأخذ مكانها في متاحف التاريخ الأدبي ، وأسُدل عليها الستار .

لقد خلّص البارودي القصيدة العربية من شيئين : خلصها من الدوران في الأغراض الضيقة المبتذلة ، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجاملات التافهة ، وخلصها من أثقال المحسنات البديعية وقبورها الغليظة التي لم يكن للشعراء من قبله شُغلٌ إلا بها ، ولم يكن لهم حرص إلا على تحميل شعرهم فوق ما يستطيع أن يتحمّله منها ، مما باعد بينهم وبين تحقيق رسالة الشعر الفنية ، وحال بينهم وبين أن يكون شعرهم شعراً ، وحقّق لها في مقابل ما خلّصها منه شيئين : حقق لها عودةً بالشعر العربي إلى عالمه القديم ، عن طريق وصلّه بروائع الشعر القديم ، ومحاسناته لنماذجه الرفيعة ، وتحقيق تلك التراثية التي أقام عليها بناءه الفني ، والتي حققت له ريادة المدرسة الإحيائية الحديثة ، وحقق لها وصلّاً صادقاً أميناً بحياته وعصره ، بكل ما مر به فيهما من تجارب ومشاعر وأحداث ، مما حقق لها تلك المعاصرة التي تمثل المقوم الثاني في بنائه الفني . . وكان هذا هو البارودي في تراثيته ومعاصرته ، أو - بعبارة أخرى - في تقليده وتجديده .

طوى البارودي القرون الثمانية التي تفصل بين عصره وعصر أبي العلاء آخر عمالقة الشعر العربي القديم ، وعاد إلى عصور هذا الشعر التي شهدت هؤلاء العمالقة الكبار ، وخاصة العصر العباسي الذي شهد أكبر حركات التجديد في هذا الشعر وأشدّها تأثيراً في حركته الفنية ، واتخذ

من شعرائه مثلاً يحتذيه ويحاكيها ، ويتمثل البناء الفني الأصيل في قصائدهم . وهو في مقطوعة قصيرة له يذكر خمسة منهم ، ويسجل إعجابه بهم ، وتأثره بمذاهبهم الفنية ، ونسجه على منوالهم ، ومحاكاته لهم ، وسيره على آثارهم : أبا نواس ومسلم بن الوليد وأبا تمام والبحري والمنتبي ، ولا ينسى أن يسجل في النهاية أنه ربما سبقهم إلى أشياء جديدة :

مضى «حسن» في حلبة الشعر سابقا  
وأدرك لم يُسبق ولم يأل «مسلم»  
وباراهما «الطائي» فاعترفت له  
شهوذا المعاني بالتي هي أحكم  
وأبدع في القول «الوليد» فشعره  
على ماتراه العين وشيئاً مُنمّنم  
وأدرك في الأمثال «أحمد» غاية  
تبدأ الخطي، ما بعدها متقدّم  
وسرت على آثارهم، ولربما  
سبقت إلى أشياء، واللّه أعلم

إنه يحدد هؤلاء العمالقة من بين أساتذته الكبار الذين أخذ عنهم فن الشعر وصناعته ، وهم - ولا شك - كثيرون ، تدل على ذلك معارضاته ومختاراته ، ولعله كان ينظر إلى أبيات الفرزدق المشهورة التي ذكر فيها طائفة من أساتذته «النوايح» - كما يصفهم - الذين وهبوه هذه الموهبة الفنية التي يعتز بها ، ويسجل لهم في كثير من الوفاء فضلهم عليه ، كما يسجل في كثير من الفخر إعجابه بهم وتقديره لهم .

عاد البارودي هذه العودة البعيدة إلى منابع الشعر العربي الأصيلة التي أمدت نهره العظيم بعطائه المتجدد على امتداد حياة هذا الشعر ، والتي أتاحت له تدفقه واندفاعه اللذين لم يتوقفا إلا في بعض مراحل رحلته حين تباعد القائمون على ضفافه عن مجراه الطبيعي ، ونَفَضُوا أيديهم من عطائه الأصيل ، واتجهوا بجراكرهم الفارغة إلى سراب حسبه ماءً حتى إذا جاؤوه لم يجدوه شيئاً ، وضاعت خطاهم في التيه السحيق ، وضللتهم الصحراء الظامئة .

من منابع النهر الأصيلة التي عاد إليها البارودي مخلفاً وراءه أولئك الذين ضلّ لهم السراب ، استمد معجمه اللغوي ، وصياغته الأسلوبية ، وصناديق أصباغه ، وأدوات تصويره ،

وبطبيعة الحال استمد موسيقاه العروضية وتشكيلاته الموسيقية ، ولكن ظلت وراء هذا كله «شخصيته» تظهر من خلال محاكاته وتقليده ومعارضاته ، وهي شخصية لا نستطيع أن نفتقدها في شعره ، ولأن نغمض عيوننا عنها ، لأنها تفرض نفسها ، وتؤكد وجودها ، ولا تختفي أو تتوارى وراء حُجُب التراثية التي تنتشر في شعره ، وهو يؤكد هذه الشخصية ويراهها علامة واضحة وسمّة مميزة في شعره فيقول :

**فَانظُرْ لِقَوْلِي تَجِدُ نَفْسِي مَصَوَّرَةً**

**فِي صَفْحَتَيْهِ ، فَقَوْلِي خَطُّ تَعَالِي**

ومن هنا حق للعقاد أن يقول إننا إذا تركنا مواضع التقليد التي قضى بها حكمُ العصر أو حكم الصناعة اللفظية ، واستعرضنا ديوان البارودي كله ، لا نرى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله ، وصوّره لنا مؤرخوه ، وينتهي إلى أن البارودي «رسالة حياة وصورة ضمير» أو - على حد تعبير الدكتور هيكल في مقدمة ديوانه - «شعر البارودي حياته» .

وإذا بدأنا الرحلة مع تراثية البارودي بمعارضاته للشعراء القدماء ، لتتخذ منها شواهدنا الأولى على هذه التراثية ، فإننا نستطيع أن نلاحظ بوضوح ، أن هذه المعارضات منتشرة في ديوانه الضخم انتشاراً واسعاً يستحق أن تفرد لها دراسة مستقلة ، وهي معارضات نستطيع أن نردها إلى نُسَخِها الأولى التي نسخها عنها ، أو إلى أصولها الأولى التي راح يقلدها في مهارة وإتقان وبراعة فائقة على التقليد . وقد نختلف حول النسخ الأصلية أو الأصول الأولى التي قلدها ، ونختلف حول الشعراء الذين اتخذ منهم نماذج أو مثلاً له ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف حول الحقيقة الأساسية ، وهي أن العملية الفنية - أيا كانت أصولها الأولى أو نسخها الأصلية - عملية معارضة ، وذلك لأن النماذج اللامعة في الشعر العربي على امتداد رحلته الطويلة تشابهت وتكررت ، وكانت محط أنظار الراغبين في التقليد والمحاكاة ، أو - بعبارة أخرى - في المعارضة . ومنذ العصر الجاهلي أعلن عترة صيحته المشهورة في مطلع معلقته الجميلة ، قبل أن يبدأ حديث الأطلال التقليدي ، أو قبل أن تبدأ المقدمة الطللية التي تحولت مع رحلة الشعر القديم إلى «اللحن المميز» للقصيد العربية :

**هَلْ غَادِرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مُثَرَّدَمٍ**

**أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ**

وهي صيحة تردّد صداها من بعده عند كعب بن زهير عندما صرّح في جرأة واضحة بأن

الشعر العربي تحول إلى كلام معاد مكرور :

ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارَا

أَوْ مُعَادَا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

حين نعود إلى ديوان البارودي لتتخذ شواهدنا من هذه المعارضات ، تلقانا أول

قصيدة فيه :

صِلَّةُ الْخِيَالِ عَلَى الْبُعَادِ لِقَاءُ

لَوْ كَانَ يَمْلِكُ عَيْنِي الْإِغْفَاءُ

وهي - كما لاحظ ناشرا الديوان ومحققاه الأستاذان على الجارم ومحمد شفيق معروف -

معارضة لقصيدة المتنبي :

أَمِنْ أَزْدِيَارِكَ فِي الدَّجَى الرِّقْبَاءُ

إِذْ حَيْثُ كُنْتُ مِنَ الظُّلَامِ ضِيَاءُ

بل إن البارودي نفسه يشير في قصيدته إلى هذه الحقيقة ، ويعلن عنها ، وكأنه يعلن إعجابه

بقدرته على تقليد المتنبي العظيم ومحاكاته ، حيث يقول - بعد أن قطع شوطاً فيها - عن

صاحبه التي يرى أن الوشاة أخطأوا حين شبهوها بالشمس :

زَعَمُوكَ شَمْسًا لَا تُلَوِّحُ بِظُلْمَةٍ

وَلِقَوْلِهِمْ عِنْدِي يَدٌ بِيضَاءُ

فَعَلَامَ تَخْشَيْنَ الزِّيَارَةَ بَعْدَمَا

«أَمِنْ أَزْدِيَارِكَ فِي الدَّجَى الرِّقْبَاءُ»

هِيَ زُلَّةٌ فِي الرَّأْيِ مِنْهُمْ أَعْقَبْتُ

نَفْعًا ، كَذَلِكَ تَفْعَلُ الْجُهَلَاءُ

ونغضي مع الديوان ، وتوالى معارضته بصورة تلفت النظر ، حتى ليصعب على الباحث

عنها حصرها ، وتلقانا - على سبيل المثال - قصيدته التي يبدأها بقوله :

ظَنُّ الظُّنُونِ فَبَاتَ غَيْرَ مُؤَسَّدِ

حَيْرَانٌ يَكْلَامُ مُسْتَنْزِعَ الْقُرْطِدِ

وهو نفسه يصرح في تقديمه لها بأنها معارضة لقصيدة النابغة الذباني في «المتجردة»

ويقول إنه «ملك فيها مسالك العرب» :

اَمِنْ آلِ مِيةٍ رَافِحٍ او مَفْتَدِي  
 عَجَلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مَزُوْدٍ  
 ومن قبلها تلقانا قصيدته البائية التي يقول في مطلعها :  
 سِوَايَ بِتَحَنُّانِ الْاَغَارِيْدِ يَطْرُبُ  
 وَغَيْرِي بِاللِّذَاتِ يَلْهُو وَيَعْجَبُ  
 وَمَا اَنَا مِمَّنْ تَأْسِرُ الْخَمْرُ لَبَّهْ  
 وَيَمْلِكُ سَمْعِيهِ الْيِرَاعُ الْمُثْقَبُ  
 ويقول شارحا الديوان إنها معارضة لقصيدة الشريف الرضي :  
 لَغَيْرِ الْعَلَامَنِ الْقَلَى وَالتَّجَنُّبُ  
 وَلَوْلَا الْعَلَامَا كُنْتُ فِي الْحُبِّ أَرْغَبُ

وإن كنت أرى أنها معارضة لبائية الكميث المشهورة ، فمطلعها أقرب إلى مطلعها أكثر من  
 مطلع بائية الشريف :

طَرِبْتُ وَمَا شَوْقًا إِلَى الْغَيْدِ اطْرِبُ  
 وَلَا لَعِبًا مِنِّي ، أَذُو الشَّيْبِ يَلْعَبُ  
 وَلَمْ تُلْهِنِّي دَارٌ وَلَا رَسْمَ مَنْزِلٍ  
 وَلَمْ يَطْطُرْ بَيْنِي بَنَانٌ مَخْضَبُ  
 وعلى امتداد الطريق الطويل تلقانا داليتة الرائعة :  
 رَضِيْتُ مِنَ الدُّنْيَا بِمَا لَا أَوْدُهُ  
 وَإِيَّ امْرِئٍ يَقْوَى عَلَى الدَّهْرِ زُدُّهُ

ويذكر شارحا الديوان أنها على روي قصيدة المتنبي المشهورة :  
 أَوْدُ مَنْ الْأَيَّامَ مَا لَا تَوَدُّهُ  
 وَاشْكُو إِلَيْهَا بَيْنَنَا وَهِيَ جَنْدُهُ  
 ثم تلقانا رائيته التي يقول في مطلعها :  
 أَبَى الشَّوْقُ إِلَّا أَنْ يُجَنِّدَ ضَمِيرُ  
 وَكُلَّ مَشْشُوقٍ بِالْحَنَنِ جَدِيرُ



ويلاحظ شارحا الديوان في تعليقهما عليها أنها معارضة لرأية أبي نواس المشهورة التي مدح بها الخصب أمير مصر في عصر الرشيد :

أجارة بيتينا أبوك غيور  
وميسور ما يرجى لديك عسير  
والبارودي نفسه يعلن ذلك وهو يقترب من نهايتها فيقول مفتخراً بشعره :  
فلو كنتُ في عصر الكلام الذي انقضى  
لباءَ بفضلِي جِرْؤَلَّ وجريسُ  
ولو كنتُ أدركتُ الخواسي لم يقل  
«أجارة بيتينا أبوك غيور»

ثم تلقانا رأيته الأخرى التي قالها في الفخر :  
طربتُ وعادتني المخيلةُ والسُّخْرُ  
وأصبحتُ لا يلوى بشيمتي الزجرُ

ويقول شارحا الديوان إنها معارضة لرأية أبي فراس الحمداني المشهورة التي قالها وهو في أسر الروم :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبرُ  
أما للهوى نُهي عليك ولا امرُ

ثم نقف عند قصيدته السينية التي يتحدث فيها عن روضة المقياس :  
هل في الخلاعةِ والصُّبا من باسٍ  
بين الخليجِ وروضة المقياس  
فتذكرنا بسينية أبي تمام التي اتخذوا منها شاهدا على ذكائه وسرعة بديهته وقدرته على الارتجال ، والتي مطلعها :

ما في وقوفك ساعة من باسٍ  
نقضي حقوق الأربع الأدراسِ

ثم نقف عند قصيدته القصيرة التي يتحدث فيها عن مجلس شراب شهده مع نديم له ،  
والتي يقول في مطلعها :

وذي نخوةٍ نازعته الكاسَ موهبنا  
على غيرةِ الأحراس والليل دامسٌ

فتعيد إلى ذاكرتنا قصيدة أبي نواس المشهورة التي يقول فيها :  
ودارٍ ندامى عططوها وأدلجوا  
بها أثرٌ منهم جديدٌ ودارسٌ

ثم نصل إلى قافيته التي قالها في منفاه يتشوق فيها إلى مصر :  
هل من طبيبٍ لداءِ الحب أو راقٍ  
يَشْفِي عليلًا خا حزن وإيراقٍ

فتعود بنا إلى قافية تأبط شرا المشهورة التي بدأ بها المفضل الضبي «المفضليات» :  
ياعيدُ مالكَ من شوقٍ وإيراقٍ  
ومرّ طيف على الأهوال طسراقٍ  
ثم تلقانا بميمته التي يذكر فيها أيام الشباب ، وهي التي يستهلها بقوله :  
ذهبَ الصَّبَا وتولت الأيامُ  
فعلى الصَّبَا وعلى الزمان سلامٌ

وهي - كما لاحظ ناشر الجزأين الأخيرين من ديوانه - معارضة لقصيدة أبي نواس :

يادارُ ما فعلت بك الأيامُ  
لم تُبقِ منك بشاشةً تُسَامُ

ثم تلفت نظرنا قصيدته الميمية التي يدل مطلعها على أنه يعارض معلقة عترة :  
هل غادر الشعراء من متردٍم  
أم هل عرفت الدار بعد توهم

فهو يقول في مستهلها مستعيراً الشطر الأول من معلقة عترة بعد أن يستبدل بحرف الاستفهام فيه حرفاً من حروف التوكيد ، وكأنه يرد بالإيجاب على تساؤل عترة الذي طرحه منذ العصر الجاهلي :

كم غادر الشعراء من متردٍم  
ولربّ قال بدء شاق مُقدِّم  
في كل عصر عبقرٍي لا يَنِي  
يُفِرِّي الفري بكل قولٍ محكم

ثم قصيدته الميمية التي يفتخر فيها بفروسيته :  
في قائم السيف إن عز الرضا حَكَمُ  
فالحكم للسيف إن لم تُصدع الكلمُ

فهي تذكرنا بميمية المتنبي الرائعة التي قالها في مدح سيف الدولة :  
عقبى اليمين على عقبى الوغى نُدَمُ  
ماذا يزيدك في إقدامك القسَمُ

ثم ميميته الأخرى التي يفتخر فيها بنفسه ويشكو غدر الناس وخيانة الأصدقاء وتلون أخلاقهم :

إعد على السمع ذكراً البان والعلم  
واعدز شأبيب دمعٍي إن جرت يدُم

وواضح منذ البداية أنه يحاكي بردة البوصيري المشهورة :  
أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمٍ  
مَزَجَتْ دَمْعاً جَرَى مِنْ مَقْلَةٍ بِدَمٍ

وكذلك نرى ميمية أخرى له يعارض بها ميمية للمتنبي ، يقول المتنبي :  
لَا افْتِخَارَ إِلَّا لِمَنْ لَا يُضَامُ  
مُذْرِكٌ أَوْ مُحَارِبٌ لَا يَنَامُ

ويقول البارودي :  
مَنْ لَعِينٍ إِنْسَانُهَا لَا يَنَامُ  
وَقَوَادٍ قَضَى عَلَيْهِ الْغَرَامُ

ثم من قبل ذلك تلقانا لامية الرائعة التي قالها في منفاه يتشوق فيها إلى مصر :  
رَدُّوا عَلَى الصَّبَا مِنْ عَصْرِي الْخَالِي  
وَهَلْ يَعُودُ سِوَادُ اللَّحْمَةِ الْبَالِي

وهي تميد إلى أذهاننا لامية امرئ القيس الجميلة التي يراها بعض الباحثين معلقته الثانية :  
الْأَعْمُ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي  
وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

وتلقانا بعد ذلك قصيدته التي يقول في مطلعها :

أَقْلَامُ مَلَامِي فِي هَوَى الشَّادِنِ الْأَحْوَى  
فَقَلْبِي عَلَى حِمْلِ الْمَلَامَةِ لَا يَفُوقِي

وهي محاكاة لقصيدة البحري التي طلب إليه بعض أصدقائه أن يوازنها :  
لنا ابتداءً بحثٌ نعامنيه في أرزوى  
وحزّزوى، وكَم أدنّك، من لوعةِ حَزْزوى

ولم نذكر حتى الآن معارضته المشهورة لبردة البوصيري ، وهي ملحمة طويلة سماها  
« كشف الغمّة في مدح سيد الأمة » :

يارائِدَ البَرَقِ يَمِّمُ دَارَةَ الْعَلَمِ  
وَاحْذُ الْغَمَامَ إِلَى حَيٍّ بِذِي سَلَمِ

ويطول بنا الطريق لو مضينا نتابع البارودي في معارضاته ، فهي كثيرة ومنشرة في ديوانه بصورة تلفت النظر ، وتجعلها ظاهرة مميزة في شعر البارودي ، ولكن بشرط أن نخفف من شروط المعارضة الشعرية التي قررها النقاد ، أو نتحول بكلمة « المعارضة » بمحدودية المصطلح إلى كلمة « المحاكاة » أو التقليد ، أو نحوهما . وفي أغلب الظن أن عبارات « قال يروض الشعر » أو « قال يروض القول » أو « قال على طريقة العرب » التي تتردد بصورة واسعة في ديوانه تشير إلى هذه المعارضات . وهذا طبيعي من شاعر يريد إحياء التراث لينقذ الشعر من الهوة التي سقط فيها ، ومن هنا تتراءى طائفة من هذه المعارضات ألوانا من المحاكاة ، وكأن البارودي كان يُجْري من خلالها تجاربه الفنية ، ليحقق من ورائها الصورة النهائية للقصيدة الإحيائية ، التي يريد أن يقدمها لمجتمعهم الأدبي طوق نجاة يتيح لها فرصة الوصول إلى الشاطئ الطبيعي ، التي استقرت عليه ربة الشعر منذ بداية رحلته بعيداً عن الصخور والسدود والأعشاب التي سدّت الطريق على القصيدة العربية ، وحالت دون حركتها في عصور الانهيار الفني التي مرت عليها ، منذ أن أغلقت ربة الشعر كنوزة القديمة ، واحتفظت معها بمقاليدها ، حتى يظهر الشاعر العبقرى الذي تسلمها إليه ليعيد فتح هذه الكنوز من جديد .

ولكن تظل في هذا المجال ملاحظتان لا نستطيع أن نواصل الطريق دون الوقوف عندهما ، وهما ملاحظتان تلفتان النظر بقوة لا نملك معها أن نتجاوزهما ، وهما تصلان بشاعري العربية الكبيرين المتنبى وأبي العلاء ومدى تأثير البارودي بهما ، فعلى امتداد ديوانه الكبير ، نرى طائفة من قصائده حاول أن يقلد فيها مذهب أبي العلاء في « لزوم ما لا يلزم » ، من التزامه حرفاً أو أكثر

قبل حرف الروي ، على نحو ماترى في قصيدته التي قالها في «كريت» ، أيام دفاعه عن الدولة العثمانية ، يصف فيها بعض مناظرها الطبيعية ، وهي تبدأ بقوله :

وخميلةٍ بكرتِ سماءُؤَ أيكها  
تحمي الهجيرَ عن النفوس وتُدرا

فقد التزم فيها حرف الراء قبل حرف الروي ، الهمزة المضمومة ، وكذلك قصيدته التي يتحدث فيها عن الخمر ودعوته إليها قبل أن تصل الحياة إلى مصيرها المحتوم :

الاعاطنيها بنتٌ كَرُم تزوجتْ  
على نغماتِ العودِ بابنِ سماء

فقد التزم فيها حرف الميم قبل حرف الراء ، وهو الألف المدودة التي تسبق حرف الروي ، وهو الهمزة المكسورة ، وكذلك نرى في قصيدته التي قالها في الزهد :

إلام يهفو بحلمك الطربُ  
ابعدَ خمسينَ في الصُّبَا أَرَبْ

فقد التزم فيها حرف الراء قبل حرف الروي ، وهو الباء المضمومة ، ونرى مثلاً آخر في قصيدته الدالية التي يصور فيها - وهو في المنفى - حنينه إلى أيام صباه في مصر :

انسيمٌ سَرَى بنفحةِ رَئِدٍ  
أم رسولٍ أَدَى تحيةٍ هَنَدٍ

فقد التزم فيها حرف «النون» قبل حرف الروي «الدال» المكسورة . وكذلك نرى في قصيدته الحائية التي يسجل فيها خواطره عن الروح بعد مفارقتها البدن ، ورحلتها إلى عالم الغيب المجهول :

بلغتِ مداك من أَرَبٍ فسيحي  
فانتِ اليوم في جَوْ قسيح

فقد التزم فيها حرف «السين» قبل حرف الردف «الياء» الذي يسبق حرف الروي «الحاء» المكسورة ، وأضاف إلى ذلك لازمة أخرى ، وهي تكراره لكلمة «المسيح» خمس مرات في القافية تؤدي في كل مرة معنى مختلفا .

وهكذا نستطيع أن نمضي مع الديوان فتلقنا في أكثر من موضع منه هذه «اللزوميات» التي راح يقلد فيها أبا العلاء ، ويحاول أن يجاريه في مضماره الذي عرف به في تاريخ الشعر العربي . ومع ذلك فإن تأثير أبي العلاء فيه ليس كبيراً ، ولعل ذلك هو السبب الذي جعله لا يذكره مع الشعراء الخمسة الذين نوه بهم وأشاد بتأثيرهم فيه ودورهم في تكوينه الفني .

وربما كانت هذه المحاكاة للزوميات هي أوضح مظاهر هذا التأثير فيه ، أما أشعاره في الزهد التي نراها في بعض مواضع من ديوانه ، وخاصة في الجزء الأخير منه ، ففي ظني أنها ليست من التأثير العلائي فيه ، ولكنها انعكاسات لما أحسه في أواخر حياته من إحباط ، وما أصابه مع تقدم السن من اقتراب نُذر النهاية المحتومة ، وذلك لأن أشعاره في الزهد ليست من طراز أشعار أبي العلاء التي تصدر عن نظرة فلسفية إلى الحياة ، لاعت ذلك الاستسلام لها الذي صدرت عنه أشعار البارودي .

أما المتنبي ففي ظني أنه أبعد الشعراء تأثيراً في البارودي ، وأشدّهم ظهوراً في شعره . وهي ظاهرة تبدو طبيعية ، وتبدو متوقعة ، للتعقارب الشديد بينهما في النظرة إلى الحياة ، وفي أسلوب التعامل معها ، وفي إحساس كل منهما بأنه شاعر فارس ، وكأنما وضع البارودي نُصْبَ عينيه بيت المتنبي المشهور الذي حدّد فيه دوره في الحياة ، ورسم فيه صورة لشخصيته :

**الخيْلُ والليلُ والبيداء تعرفني**

**والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ**

وكانما رأى فيه المثل الأعلى الذي كان يبحث عنه ، ومن خلاله وجد شخصيته وحقق ذاته ، فكان «رب السيف والقلم» تأكيداً للصورة التي رسمها المتنبي في بيته ، وتحقيقاً للشعار الذي رفعه فيه ، جمع الطموحُ بينهما ، وكذلك جمعت بينهما الثقةُ في النفس والاعتداد بالشخصية ، وأيضاً الإحساسُ بالعروبة والإيمان بها ، واستعدادُ الرموز الفنية منها ، ثم هذه النزعةُ الثورية التي سيطرت عليهما ، ودفعتهما إلى الدعوة لها والعمل من خلالها ، واتخاذ شعرهما مَثَراً لهذه الدعوة وتعبيراً عن هذا العمل ، ثم انتشار الحُكم في شعرهما ، وهي حكم

تعكس تجاربهما في الحياة ، وتحاول أن تفلسف نظرتيهما إليها ، ثم بعد ذلك - أو لعله قبل ذلك - العودة بالشعر إلى أصالته الأصلية وفطرته الأولى ، وتحريره من القيود التي كبته ، والسدود التي تكاثرت في مجراه ، وتصحيح مسار النهر الصناعي الذي انحرف إليه ليعود إلى مساره الطبيعي ، الذي شقه له رواده الأوائل وأصحابه الأصلاء ، ثم تنويعاً لهذا كله ظهور « القصيدة البدوية الحضرية » عندهما ، تعبيراً عن هذه المواجهة البارعة بين البداوة والحضارة أو بين التراث والمعاصرة . وفي ظني أن المتنبي هو الأستاذ الأول للبارودي الذي تلقى عنه الصورة الأصلية للقصيدة العربية التي كان يبحث عنها ، وهو أيضاً المثل الأعلى الذي كان دائماً أمامه في حياته الفنية ، بل ربما في أكثر من موقف من مواقفه في الحياة ، وفي أكثر من جانب من جوانب سلوكه فيها وتعامله معها .

## - ٧ -

في شعر البارودي المبكر الذي كان يحلم فيه بأن يعيد فروسية أجداده العرب والمماليك الذين هزوا الدنيا ، وسجلوا في صحائف التاريخ أمجاد العروبة والإسلام ، وفي شعره الذي عاصر الثورة منذ أن كانت مرَجَلاً يغلي في صدور الجيش المصري ، حتى انفجرت بركاناً مع عرابي ورفاقه ، والتي كان البارودي واحداً من زعمائها الكبار ودعاتها البارزين ، نحس أصداء المتنبي الثائرة التي كانت تتردد في شعره الثوري المبكر ، عندما كان يحلم بثورة عربية تطيح بالحكام الأعاجم ، الذين فرضوا أنفسهم على الدولة الإسلامية العربية ، وتعيد الأمر إلى أيدي أصحابه العرب . لقد عاش المتنبي يحلم بالفارس العربي القديم ، وكذلك عاش البارودي في أعماق حلم المتنبي بذلك الفارس العربي القديم ، وأيضاً بأحلام الفارس العربي الجديد الذي كان يرى نفسه صورة منه ، وأنه قادر على أن يعيد له دوره الذي قام به في التاريخ القديم ، والذي عليه أن يقوم به في تاريخنا الحديث .

ولننظر - على سبيل المثال - في هذه الأبيات من قصيدة له يذكر أنه قالها في صباه :

هو ما قُلْتُ فَأَحْذَرُنْهَا صَبَاً

غَارَةً تَمَلُّا الْفَضَاءَ رَمَاحاً

تَتْرَكَ الْمَاءَ لَا يَسْوَغُ لِحْظَامِ

وَتَرُدُّ السِّدْمَ الْحَرَامَ مُبَا حَا

لَا تَرَى بَيْنَهَا سَوًى عِبْقَرِيٍّ

يَأْلَفُ الطَّعْنَ نَجْدَةً وَارْتِيَا حَا



لِهَيْجَ بِالْحُرُوبِ، لَا يَالِفَ الْخَفْ  
 ضَ وَلَا يَصْحَبُ الْفِتَاةَ الرُّدَا  
 مِسْقَرٌ لِلْوَغَى، أَخُو غَدَوَاتِ  
 تَجْعَلُ الْأَرْضَ مَاتِمًا وَصِيَا  
 لَا يُرَى عَاتِبًا عَلَى شَيْمِ الدَّهْرِ  
 سَرٌّ وَلَا عَابِثًا، وَلَا مَرْأَا  
 يَفْعَلُ الْفُغْلَةَ الَّتِي تَبْهَرُ النَّا  
 سَ، وَتَرْنُو لَهَا الْعَيُونَ طِمَاحًا  
 لَا كَمَنْ يَسْأَلُ الْوَفْدَ عَنِ الْإِنْدِ  
 بَاءٍ عَجْزًا وَيَرْقُبُ الْأَشْبَاحَا  
 فَمَاعْتَبِرُ أَيُّهَا الْمَجَاهِرُ بِالْقُو  
 لِ، وَلَا تُبْعَثَنَّ عَلَيْكَ نَوَاحَا  
 إِنْ فِي بُرْدَتِي هَاتَيْنِ لَيْثَا  
 يَقْصُ الْقِرْنَ أَوْ يَفْلُ السِّلَاحَا  
 سَدِكَاتٍ بِالرَّمْحِ مِنْهُ بَنَانٌ  
 تَمَلُّا الْأَرْضَ وَالسَّمَاءَ جِرَاحَا

فنرى فيها تلك الرغبة العارمة في الثورة التي يرى أن وسيلتها الغارة التي «تملأ الفضاء  
 رماحا»، والتي تسيل في سبيلها الدماء، والتي يقودها خبير بالحرب، قدير على قيادتها وإدارة  
 تحركاتها التي «تملأ الأرض مائماً وصياحاً» والتي تملأ النفوس إعجاباً به، ثم يعلن بعد ذلك أنه  
 هو ذلك الفارس الشائر الخبير بالحرب الذي يصلح لقيادتها، القادر على أن «يملا الأرض والسما  
 جراحاً». وهي كلها أنغام ثورية شديدة الجلبة، عنيفة الإيقاع، تعيد إلى أذهاننا تلك الأبيات التي  
 قالها المتنبي وهو أيضاً في صباه:

إِلَى أَيِّ حِينَ أَنْتَ فِي زِي مُخْرِمٍ  
 وَحَتَّى مَتَى فِي شَقْوَةٍ وَإِلَى كَمْ

وَالْأَثْمَتُ تَحْتَ السِّیُوفِ مَكْرُمًا  
 تَمَتُّ وَتَقَاسُ الذَّلَّ غَيْرَ مَكْرَمٍ

## فُتِبْ وَاثِقَا بِاللَّهِ وَثَبَّةً مَاجِدَ

يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الغم

كما تعيد إلى أذهاننا أيضاً قصيدة المتنبي الثورية التي قالها أيضاً في صباه ، والتي دفعت بلاشير وطه حسين إلى القول بقرمطيته ، والتي يقول فيها :

رِدِّي حِيَاضَ الرَّدَى يَانَفْسُ وَأُثْرِي

حِيَاضَ خَوْفِ الرَّدَى لِلْمَشَاءِ وَالنَّعَمِ

إِنْ لَمْ أَذْكُ عَلَى الْأَرْحَامِ سَائِلَةً

فَلَا دُعِيْتُ ابْنُ أُمِّ الْمَجْدِ وَالْكَرَمِ

أَيْمَلِكُ الْمَلِكِ وَالْأَسْيَافُ ظَامِئَةً

وَالطَّيْرُ جَائِعَةٌ ، لَحْمٌ عَلَى وَضَمِّ

مَنْ لَوْ رَأَيْتَنِي مَاءً مَاتَ مِنْ ظَمَا

وَلَوْ عَرَضْتُ لَهُ فِي النَّوْمِ لَمْ يَنْمِ

مِيعَادُ كُلِّ رَقِيقٍ الشُّفْرَتَيْنِ غَدَاً

وَمَنْ عَصَى مِنْ مُلُوكِ الْغَرْبِ وَالْعَجَمِ

فَلَنْ أَجَابُوا فَمَا قَصْدِي بِهَا لَهُمْ

وَإِنْ تَوَلَّوْا فَمَا أَرْضَى لَهَا بِهِمْ

وهي أبيات تتراءى لنا أيضاً من خلال قصيدة أخرى للبارودي قالها - كما يظن ناشراً ديوانه - في أثناء الأزمة التي اشتدت بين توفيق وبين الوزارة التي كان يرأسها ، والتي ترتب عليها وصول قطع من الأسطول الإنجليزي إلى الإسكندرية ، إنذاراً للوزارة ، وتعزيزاً للموقف الحديوي ، وفيها تتردد هذه الأبيات العنيفة التي تعكس الثورة المشتعلة في أعماقه ، والتي تعيد إلى أذهاننا أبيات المتنبي التي تعكس هي أيضاً ثورته المتأججة في أعماقه :

تَاللَّهِ أَهْدَا أَوْ تَقَوْمَ قِيَامَةٍ

فِيهَا الدَّمَاءُ عَلَى الدَّمَاءِ تُرَاقِ

تَرْتَدُّ عَيْنُ الشَّمْسِ فِي سِتْرَاتِهَا

وَيَضِلُّ فِي هَبْوَاتِهَا الْإِشْرَاقُ

شِعْوَاءُ تَلْتَهُمُ الْفَضَاءُ وَيَرْتَقِي

مِنْهَا عَلَى حُبِّكَ السَّمَاءُ نَطَاقُ

أنا لا أقرُّ على القبيح مهابةً  
 إن القرار على القبيح نفاق  
 قلبي على ثقةٍ ونفسي حرّةٌ  
 تأبى الدنيّ وصارمي دُلاق  
 فعلام يخشى المرءُ فرقةَ روحه  
 أو ليسَ عاقبةَ الحياة فراق  
 فارغب بنفسك وهي في أثوابها  
 إن لم تكن شامٌ فتلك عراق  
 لاخيرَ في عيش الجبان يحوطه  
 من جانبيه الذلُّ والإملاق

وواضح أن البارودي كان يضع المتنبي بين عينيّه ، ويرى في شعره الثوري مثلاً له ظل أمامه  
 على امتداد المرحلة الثورية من حياته ، بل لعله كان يرى أنه صورة منه في تعاليه وطموحه  
 وإحساسه الجارف بتميزه وتفردّه ، وشعره الحاد بذاته ، مما جعله يستبيح لنفسه أن يستعير منه  
 تلك الصورة التي رسمها لنفسه ، والتي رأى أنها تمثل صورته أيضاً :

وفؤادي من الملوك وإن كا  
 ن لسانني يُرى من الشعراءِ  
 فقال وكأنه يقدم نسخة منها أو طبعة جديدة لها :  
 همّتي همّةُ الملوك ، ونفسي  
 نفسٌ حرّةٌ ترى المذلة كفرا

ولكن هذا الصوت الثوري لم يكن هو الصوت الوحيد الذي ارتفع في شعر البارودي من  
 أصوات المتنبي ، وإنما ارتفع معه صوت آخر ، وهو صوته البدوي المتمثل في حبه للبدوة ، وإيمانه  
 بالعروية ، واعتزازه الشديد بالتراث العربي في شتى مجالاته . لقد عاش البارودي - كما قلت  
 منذ قليل - يحلم بالفارس العربي القديم ، ويرى نفسه صورة منه ، بكل ما فيه من مثالية احتفظ  
 التاريخ العربي بصورة قوية منها ، وكذلك احتفظ الشعر العربي بهذه الصورة في ديوانه الخالد ،  
 وهي صورة تتراعى الفروسية العربية من خلالها مزاجاً عبقرياً من الشجاعة والفتوة والمروءة  
 والنجدة والكرم ، وأيضاً من الحب والخمر والصيد والاستمتاع بالطبيعة ، وفي عبارة مختصرة ،  
 التمسك بالمثل العليا والقيم الرفيعة من ناحية ، والاستمتاع بالحياة بكل ما فيها من متع . وفي

نوبته الرائعة التي يودع فيها مصر ، وهو في طريقه إلى منفاه :

محا البين ما أبقت عيون المَها مني

فشبت ولم اقضي التُبات من سني

يصرح بأنه يفضل حياة البادية على حياة المدن ، ويرى أن بساطة الحياة فيها وصفاء الطبيعة

خير من حياة المدن بما فيها من غبار ودخان وهواء وَخِيم ، ويلج على القيم الرفيعة التي تحرص

البادية عليها ، قيم الفروسية والمروءة والنجدة :

فإن لم تجد في المَدين ما شئت من قري

فما صحر فإن البيد خير من المَدين

صحار يعيش المرء فيها بسيفه

شديد الحميا غير مغض على دمن

وأي حياة لامرئ بين بلدة

يظل بها بين العوائن والدخن

لعمري لكوخ من ثمام بتلعة

أحب إلى قلبي من البيت ذي الكن

وأطرب من ديك يصبح بكوة

أراكبة تدعو هديلاً على عُصن

وأحسن من دار وخيم هواؤها

مبيتك من بحبوحة القاع في صحن

تري كل شيء نُصّب عينيك مثلاً

كانك في دنياك في جئتني عدن

تدور جياذ الخيل حولك شرباً

تُجاذب أطراف الأعنة كالجن

إذا سمعت صوت الصريخ تُنصبت

فتدرك ما لا تبصر العين بالأذن

فتلك - لعمري عيشة بدوية

موطاة الأكناف راسخة الركن

وما قلت إلا بعد علم أجْدُ لي  
يقيننا نَقَى عني مراجعة الظن  
فقد ذقت طعم الدهر حتى لفظته  
وعاشرتُ حتى قلتُ لابنِ أبي: دَعْنِي

وفي قصيدة أخرى يصف فيها روضة من رياض «سرنديب» الجميلة يصرح بأن شعره  
«تَجْدِي» :

وقال لي الخِلانُ: صف حُسْنَ يومنا  
فانتَ بنَجْدِي الكلام خَلِيقُ

وكما عرف المتنبي بغزله في البدويات ، وتفضيله لهن على الحضريات ، على نحو ما مثله  
قصيدته الرائعة الجميلة التي تعد أجمل ما نظم في هذا اللون من الغزل الذي أصبح سمة مميزة من  
سمات شعره ، والذي اتخذ منه رمزا للعروبة التي رفع شعارها في عصر سيطر فيه الأعاجم على  
الدولة العربية ، واغتصبوا من أصحابها العرب الذين أقاموها حقهم فيها ، وهي بائيته المشهورة :

مَنْ الجَاذِرُ في زِيِّ الأَعَارِبِ  
حمر الحُلَى والمطايا والجلابيبِ

ظهرت هذه النزعة البدوية في غزله في كثير من قصائده ، وتحولت محبوباته القاهريات  
إلى بدويات «حمر الحلى» على نحو ماصورهن المتنبي ، محجبات في خدورهن بين الرماح  
والسجوف ، وتراوين له - كما تراوين للمتنبي - «ظباءَ فلاة» ، مؤكدا - كما أكد المتنبي - أن  
البادية هي موطن الحسن ، وأن «أبدعَ ما في الأرض حسنُ الأعراب» ، على نحو ما نرى في هذه  
القصيدة الجميلة التي يقدمها بأنه «يروض القول» فيها ، وهي عبارة رأينا من قبل أنها تدل على  
محاكاته للشعر القديم :

سلُّوا عن فؤادي قبيل شدِّ الرِكنائِبِ  
فقد ضاع مني بين تلك الملاعبِ

وفيها نرى هذا اللون من الغزل البدوي الذي لاشك في أنه - كما كان عند المتنبي - رمز  
تراثي لأحلام الفارس القديم التي كان يعيش عليها ، والتي كان يتمنى لو تحولت إلى واقع يعيد  
للحياة العربية أصالتها وقيمها ومثلها العليا التي ضاعت منها مع تلك المراحل من التاريخ التي

شهدت انهيار هذه الحياة :

وبين العوالي في الخدور نواشي  
من العين حمر الحلي بيض التراث  
إذا هن رقعن السجوف أريئنا  
محاسن تدعو للصبا كل راهب  
جلون بخلوآن الوجوة كواكب  
فيا من رأى في الأرض سيز الكواكب  
وفوقن الحاظا قاصمين أنفسا  
بلا ترة الإمجانة لأعب  
فكم من صريع في حبال مقلّة  
وكم من أسير في قيود ذواشب  
لعمرك ما في الأرض وهي رحيبة  
كفزان هذا الحي عذر للناسب  
فلا تطلبن الحسن في غير أهله  
فابدع ما في الأرض حسن العارِب

وكما عاد المتنبي إلى الشعر العربي القديم ، يستمد من أصوله الثابتة لغته وأسلوبه وصياغته ، أو - في عبارة موجزة - يستمد منها أصوله وفطرته الأولى التي فطره عليها رواده الأوائل ، ليمزجها ويزاوج بينها وبين متغيرات عصره ، عاد البارودي إلى هذا التراث الشعري ليستمد منه ثوابته ، ويزاوج بينها وبين المتغيرات الجديدة في عصره .

- ٨ -

وعلى امتداد ديوانه تنتشر قصائد كثيرة يستغل فيها هذا التراث ، ويستمد منه معجمه اللغوي ومعجمه التصويري وصياغته الأسلوبية ، حتى رموزه الفنية ولوازمه الثابتة نراه يستعيرها منه أيضاً ، ليتخذ من هذا كله أدوات لبناء قصائده «أعرابية وحشية» - على حد عبارة «بشار» في وصف قصائده التي كان يحرص على تحقيق الجو التراثي بتقاليد الفنية لها . ففي كثير من قصائده ، تتردد رموز هذا التراث وعلاماته المختلفة : أسماء أعلامه ، وأسماء القبائل العربية ، وأسماء المواضع التي أكثر الشعراء من ذكرها ، وأسماء المحبوبات التي كان الشعراء يتخذون منها

رموزاً لحبهم ، أو التي عاشت تجارب حية في حياتهم . يقول مرة :

وما الأيام إلا صلابات  
تمر بكل سابية وتُرس  
أبادت قبلنا إرمًا وعادًا  
وطارت بين نبيان وعيس  
والوَتُ بالمَضَلِّ، واستمالت  
عمادَ الشنفرى، وهوتُ بئسُ

ويقول مرة أخرى :

فاقبلُ وصاتي، ولا تصرفك لافية  
عني، فما كل رام من بني ثعل  
أسهرتُ جفني لكم في نظم قافية  
ما إن لها في قديم الشعر من مثل  
حولية صاغها فكَرَّ أقرله  
بالمعجزات فيبيلُ الإنس والخَبَل  
تفنى النفوسُ، وتبقى وهي ناضرة  
على الدهور بقاء السبعة الطُولِ

ويقول مرة غيرهما :

إذا لم يكن بين السويدين خُلَّة  
فلا أدبٌ يجدي ولا نسب يُدني  
فذاك أخ لولاه أنكرتُ كل ما  
سمعتُ به عن أحنفِ الحلمِ أو مغنِ  
أنوح لبُعدي عنه حزنا ولوعة  
كما ناح من شوقي جَميلٌ على بَلَنِ

ويقول مرة غيرهن في مطلع قصيدة قالها في سرديب يتشوق فيها إلى

مصر :

أعائِدْ بكِ يارِيحانةَ الزَمَنِ  
فيلتقي الجفن بعد البين والوَسَنِ

اشتاق رجعة أيامي لكافمة  
ومابي الدار لولا الأهل والسكن  
لولا جريرة عيني ما سمحت بها  
لدمع تسفحه الأطلال والدمن  
وبون ماتبتفيه النفس من أرب  
بيداء تُصنّل في أرجائها الحصن  
وفي الأكلّة آرام تُطيف بها  
أسد برائنها الخطية اللدن

من كل حوراء مثل الظبي لو نظرت  
لعابيد لشجاء اللهو والدن

وفي إحدى مقطوعاته نراه يصف ناقة يذكر أنها من «النعمانيات» وهي نوق كريمة كانت  
للنعمان بن المنذر أمير الحيرة يقال لها «عصافير النعمان» وهي تمضي على هذه الصورة التي  
تتراءى معها كأنها قصيدة جاهلية :

وروعاء المسامع ما تمطت  
بحمل بين سائمة مخاض  
خرجت بها على البيداء وهما  
خروج الليث من سدف الغياض  
تقلّب أيدياً متسابقات  
إلى الغايات كالخبل المواضي  
مددت زمامها والصبح باد  
فما كفكفتها والليل غاضي  
فما بلغت مغيب الشمس حتى  
أضافت آتياً منه بماضي  
أحال السير جرئها رمادا  
فراحت وهي خاوية الوفاض



وما كانت لتسام غير أني  
رमितُ بها اعتزامي واعتراضي  
هتكتُ بها ستورَ الليل حتى  
خرجتُ من السواد إلى البياض

وفي قصيدة أخرى قالها في استقبال الخديوي إسماعيل وهو عائد من الأستانة ليتولى حكم مصر ، نرى هذه الأبيات التي تتراءى كأنها صادرة عن شاعر قديم يصف رحلة له في الصحراء :

أقول لركبٍ مُدلجين هفتُ بهم  
رياحُ الكرى ميلَ الطنَى والعمائم  
تجدُ بهم كُوم المهارى لواءِبا  
على ماتراه دامياتِ المناسم  
تُصيحُ إلى رجع الحداء كأنها  
تحن إلى ألفِ قديم مُصَّارِم  
ويلحقها من روعةِ السوطِ جِنَّةٌ  
فتمرق شُعفاً من فجاجِ المخارِم  
لهن إلى الحادي التفاتةً وامق  
فمن رازح مُغفي وأخرَ رازِم  
الأنبياء الركب الذي خامر السُرى  
بكل فتى للبين اغبرَّ ساهم  
قفا بي قليلاً وانظروا بي اشتقي  
بلثم الحصى بين اللوى فالنعائم

وفي إحدى قصائده التي يذكر أنه « يروض بها القول » ، نرى هذه اللوحة البدوية الجميلة التي يرسم فيها صورة لهذا اللون من الغزل البدوي ، موظفاً وموزةً التي أخذت شكل الثوابت في شعرنا القديم ، وتحولت في نفوس الشعراء القدماء إلى علامات مميزة لهذا اللون من الغزل :

أحنُّ إلى وادي النُّقا ، ويسرني  
على بُعده أن تستهل سَعوْدُهُ

واصدُقه ودي، وإن كنت عالما  
 بأن النُقا لم يَدُنْ مني بعيدهُ  
 مَعَانُ هَوَى تجري بدمعي وهادهُ  
 وتشرق من نيران قلبي نجوده  
 تُضَيِّنْ بإهداءِ السلام ظبأوه  
 وتُكْرِمْ مثوَى الطارقين أسوده  
 تُسَاهِمُ فيه الباس والحسن فاستوت  
 ضراغمه عند اللقاء وغيده  
 تلاقى به أسيافه ولحافظه  
 ومالت به أرماحه وقدوده  
 فكم من صريع لاتداوى جراحه  
 وحكم من أسيرٍ لا تُخَلُّ قيوده  
 وفي الحي ظلي إن ترنمتُ باسمه  
 تنمّرَ واشيه وهاجَ حسوده  
 تهيم به استارُه وخدوره  
 وتُغَشِّقه أقرأطه وعقوده  
 تأنق فيه الحسنُ فامتدَّ فرعه  
 إلى قَدَميه، واستدارتْ نهوده  
 فللمسك رِيَّاه، وللبنِ قُدُه  
 وللورد خُدَاه، وللظبي جيده  
 فإياك أن تغترَّ يا صاح بالهوى  
 فإن الردى جَلَفَ الهوى وعقيدهُ  
 وما أنا ممن يرهب الموتُ إن سطا  
 إذا لم تكن تُجَلِّ العيون شهودهُ

وهي لوحة تتراعى بدوية خالصة ، بدوية الألوان والخطوط والظلال ، بدوية الزوايا التي  
 اختارها لها لينظر إليها منها ، بدوية الأوضاع التي قدم فيها شخصها ، وهي - فوق ذلك كله -  
 بدوية الحب ، بدوية العاشق والمعشوقة . ولولا اسم البارودي الذي سجل عليها لقلنا إنها لوحة

لشاعر من عشاق البادية القدماء .

ويطول بنا الطريق لو مضينا نتبع خطوات البارودي على طريقه التراثي الطويل ، لنرصد هذه العناصر والرموز والعلاقات التي استمدتها من الشعر القديم ، وظفها في شعره ، فهي منتشرة انتشاراً واسعاً تصبح معه عملية رصدها جهداً ضائعاً ، فهي حقيقة ثابتة واضحة في شعره لا يكاد يخطئها كل من ينظر فيه . ولكني لأريد أن أترك هذه الظاهرة دون أن أقف عند هذه القصيدة التي يذكر أنه نظمها «يروض بها القول» ، والتي يبدو فيها تأثيره الواضح بعينية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة التي قالها في بكاء أبنائه ، والتي ضربَ المثل فيها على فناء الحياة وحتمية الموت ، بطائفة من حيوان الصحراء الممتنع في أرجائها البعيدة وفوق مرتفعاتها المنيع :

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهِ تَتَوَجَّعُ  
وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُتَصَفٍّ مِنْ يَجْزَعُ

وهي القصيدة التي تبدأ بقوله :

سَكَنَ الْفَوَازُ وَجَلَّتْ الْأَمَاقُ  
وَمَضَتْ عَلَى أَعْقَابِهَا الْأَشْوَاقُ  
وَنَزَعَتْ عَنْ نَرْقٍ الشَّيْبَةِ وَالصَّبَا  
بَعْدَ الْمَشْيِبِ ، وَلِلشَّبَابِ نِزَاقُ  
لَا الدَّارَ دَارٌ بَعْدَمَا رَحَلَ الصَّبَا  
عَنِّي ، وَلَا تِلْكَ الرِّفَاقُ رِفَاقُ

فبعد المقدمة التي يتحسر فيها على شبابه الضائع ، ويتذكر أيامه التي استمتع فيها بكل ما قدمه الشباب له من متع الحياة ، وما أتاحه له من فرص اللهو ، يمضي ليصور بطولته وشجاعته واستهانته بالحياة التي لا مفر من نهايتها المحتومة ، ثم - على منهج أبي ذؤيب - يأخذ في ضرب الأمثال على فناء الحياة وحتمية المصير ، بالصقر الذي اتخذ من قمم الجبال العالية وكراً له ، ومن فوقها راح يهوي خلف سرب من الطير اشتد بها العطش ، فهي تبحث عن ماء يروي غليلها ،

ومضى يطاردها وهي تفر منه ، ولكن القدر المحتوم ، قدّر لها أن تسقط ممزقة بين مخالبه ، ثم - على طريقة أبي ذؤيب وبأسلوبه الذي كان ينتقل به من مشهد في قصيدته إلى مشهد آخر - انتقل البارودي إلى مثل آخر رآه في أسد ضار يقطع الطريق على كل من يفكر في اجتيازه ، وقد اشتد غضبه واشتدت ثورته لما كان يعانيه من جوع ، ولكن القدر المحتوم يسوق له راعين تخلفا بجماعة من الإبل ، فشدّ عليها بوثة قوية ، ولكن تصدى له واحد منهما بسيفه ، ودار بينهما صراع رهيب انتهى بمصرعهما جميعاً ، وعلى طريقة أبي ذؤيب أيضاً ، ينتقل ليضرب مثلاً آخر بشبان أرقش يتسلل بين الحمائل ، وفي أنيابه سم زُعاف لا نجاة منه ، وكل ما في الخميعة يفر منه خوفاً على حياته ، ولكن القدر كان يخبي له صياداً رماه بسهم من سهامه فأرداه . ثم مع نهاية القصيدة الطويلة ، بعد هذه المشاهد الثلاثة التي صورها فأبدع تصويرها ، واضعاً نصب عينيه قصيدة أبي ذؤيب ، يسجل العبرة التي استخلصها من هذه المشاهد ، حتمية المصير الذي لا ينجو منه أحد ، وتلك حكمة تفرد الله بعلمها ، وحجّب أسرارها عن البشر :

### حِكْمٌ تَحْيَرَتْ الْبَرِيَّةُ دُونَهَا

#### وَقَنَازَعَتْ أَسْبَابَهَا الْحُدَاقُ

لقد استطاع البارودي - بحق وفي غير مبالغة في الحكم عليه - أن يعيد إلى الشعر العربي الحديث أصالته القديمة ، وأن يخرج به من الدوائر الغربية التي وضعه فيها شعراء عصور الانحدار الفني للقصيدة العربية ، إلى الدوائر الأصيلة التي كان يتحرك فيها شعراء عصور ازدهاره ، وأن يعيد للشعراء المعاصرين له والشعراء الذين جاءوا من بعده ، ثقتهم في أن يكونوا خلفاء لأسلافهم الخالدين ، وأن يكونوا على مستوى هذه الخلافة التي استخلفتهم ربة الشعر عليها ، وأن يحملوا أمانة الكلمة كما حملها هؤلاء الخالدون في قوة واقتدار ، وفي إيمان بأن هذا هو الفجر الجديد الذي فتح البارودي عيونهم عليه ، بعد أن طال سباتهم في أعماق الكهوف المظلمة .

### - ٩ -

لم يكن دَوْرُ البارودي في حركته الإحيائية ، أو - بتعبير أدق - في ثورته الإحيائية مجردَ العودة إلى التراث ، أو السباحة ضد التيار ، حتى يصل إلى منابع النهر لمجرد الوصول إلى هذه المنابع ، وإنما كان هدفه الذي يريد أن يحققه ، وغايته التي يسعى للوصول إليها ، أن يصل إلى هذه المنابع ليتزود من شلالاتها المتدفقة بالماء والخصب والعطاء ، ما يحمله معه في سفاته من

كنوز الأرض الطيبة في فطرتها الأولى وأصالتها الطبيعية ، لتعود به مرة أخرى إلى أرض الواقع التي يعيش عليها ، ودنيا العصر الذي يعيش فيه ، ليبدأ مرحلة جديدة على طريق الشعر العربي ، يجدد فيها القصيدة العربية ، ويرد إليها حياتها التي خمدت جذوتها ، وينفض النوم الذي ضرب على أهل الكهف قرونا طويلة ، ويمهد الطريق للقافلة التي تاهت خطاها على الطريق ، فتوقفت دون الغاية في انتظار الدليل الذي يهديها إليها .

لم تكن غاية البارودي من ثورته الإحيائية مجرد إحياء للتراث ويعثه من جديد ، وإنما كانت غايته الحقيقية أن يبعث هذا التراث خلقاً آخر عن طريق المزاوجة بينه وبين عصره ، واتخاذها إطاراً يضم واقع حياته وصورة شخصيته ، ويمنحه من عناصر الحياة الجديدة والعصر الجديد ما يتيح له التعبير عن واقعه الجديد ، وكأنما كان مثله الأعلى في هذه المزاوجة الفنية شاعر العربية الأكبر ، المتنبي العظيم ، وهو يؤصل للقصيدة «البدوية الحضرية» ، ويرسي قواعدها ، ويرفع من تقاليدها ومقوماتها الفنية .

ويصرح البارودي في شعره بهذه المزاوجة الفنية التي أقام عليها ثورته الإحيائية ، ويعلم أنه حقق له - عن طريق هذه المزاوجة - القصيدة البدوية الحضرية ، فيقول محدداً طبيعة القصيدة التي أرسى تقاليدها ومقوماتها ، وكأنه يفتخر بها :

**واليك من حوكِ اللسان حبيرةً  
يفغنيك رونقها عن التشبيبِ  
حضرية الأنساب إلا أنها  
بدوية في الطبع والتركيبِ**

والأمر الذي لاشك فيه أن تراثية البارودي - على الرغم من ظهورها في شعره بصورة قوية ، وإعلانها عن نفسها فيه بصوت عال - لم تحلُ بينه وبين التعبير عن شخصيته والإعلان عنها ، ولم تستطع أن تضع بينه وبين عالمه المعاصر الذي يعيش فيه ، وواقعه الحي الذي يعيش معه ، حجاباً يرد رؤيته لهما ، ويباعد بينه وبين تصوير مشاعره وأحاسيسه ، وتسجيل خواطره وأفكاره وانطباعاته أمامهما . أيضاً لم تستطع أن تضع بيننا وبينه حجاباً يخفي عنا شخصيته ، فظلت تطل علينا من وراء شعره كما صورها لنا فيه ، وظلت تطل معنا تجاربه الشخصية في الحياة ، وتحقق من خلالها فكرة «التجربة الشعرية» لأول مرة في شعرنا الحديث .

ومن هنا كان العقد دقيق الملاحظة حين تراءى له البارودي كأنه «مثل قدير لبس دور الشاعر البدوي ، فوفاه لغةً وشعوراً وزياً وحركةً ، فخلقه خلقاً جديداً ، وجعل له تمثلاً من نفسه

وحياته ، وأصبح مبتكراً في هذا الدور الذي أخذه كما يتكرر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله ،  
 وحين رأى أنه «لهذا بزغت مقومات الشخصية البارودية من وراء حُجُب الأوضاع وأعباء العرف  
 والاصطلاح ، فعرّفتنا الرجل من شعره على صورة كالتى عرفناه بها في سيرته وأخباره» ، وانتهى  
 إلى أن هذه هي «آية الشاعرية الأولى» لأن الشاعر هو الذي يتلقى منه الناس «رسالة حياة وصورة  
 ضمير» ، وأن «موضع التفوق البارز في شعر البارودي أنه قد ارتقى في التعبير عن الشخصية هذا  
 المرتقى الرفيع في عهد كان حَسْبُ الشاعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ليحسب  
 من المتفوقين البارزين» وأن قدرته «على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق  
 الإيانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من ألوان طبعه ، في غير سخف ولا استرخاء ولا  
 تكلف ، هي عنوان الحياة في تلك «الشخصية» ، وعنوان القوة الماضية في تلك الشاعرية ، لأنها  
 مضت إلى غايتها من وراء الغشاوات والعراقل والمغريات . ومن هنا كان الدكتور محمد  
 حسين هيكل دقيق الملاحظة أيضاً حين سجل في أول عبارة من مقدمته لديوانه أن «شعر  
 البارودي حياته» ، وأن ديوانه في مجموعه «صورة للعصر الذي عاش فيه ، وللبيئة التي أحاطت  
 به ، وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله ، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة ، وللنكسة التي  
 أصابت النهضة والثورة كليهما» ، وأن شعره في المنفى كشعره في شبابه كشعره في كهولته  
 صورة صادقة لحياته ، ولذلك «بدت شخصيته بارزة في شعره ، وبدا شعره مرآة يبتته وزمانه» .  
 وهذا هو البارودي - كما أراه أيضاً - في «معاصرته» ، أو - بعبارة أعم - كما أراه «بين التراث  
 والمعاصرة» .

هذه «الشخصية البارودية» - كما يطلق عليها العقاد - هي التي تبدو المفتاح الصحيح  
 للكشف عن كنوز البارودي الفنية التي جمعتها له ربة الشعر من مناخات تراثنا الشعري ، وتعدد  
 طبيعة الدور الذي قام به في تجديده وتطويره ووصله بنفسه وعصره ومجتمعه ، من أجل تحقيق  
 تلك الموازنة البارة بين التراث والمعاصرة في بنائه الفني . ولكي تتضح لنا هذه الشخصية ،  
 وتحدد ملامحها المميزة لها ، سنوزع حياة البارودي على ثلاث مراحل ، تنقلت بينها رحلة  
 حياته من خلال إرادة القدر ، التي شاءت أن تختلف هذه المراحل فيما بينها اختلافاً كبيراً ، ترك  
 آثاره واضحة جلية على هذه الشخصية ، وما ارتبط بها من حياته الاجتماعية وحياته النفسية ،  
 وبطبيعة الحال حياته الفنية .

وقد يبدو يسيراً أن نوزّع هذه الحياة على ثلاث مراحل واضحة المعالم محددة القسمات :

- مرحلة الشباب المبكر وهو يستقبل حياته بدراسته العسكرية ، وما حققه لنفسه فيها

من اتصال بالجيش ، وقيادة لفرق الفرسان فيه ، ومشاركة في حروب اليونان وكريت والبوسنة والهرسك ، دفاعاً عن الخلافة الإسلامية في تركيا ، وهي المشاركة التي امتدت معها رحلاته إلى فرنسا وإنجلترا ، وهي مرحلة ربما تكون قد وصلت به إلى سنة ١٨٦٨ وهو يودع عامه الثامن والعشرين ، عندما بدأت الحياة السياسية تنحدر إلى هاوية أثارت مشاعره ، وأحس معها أن عليه أن يكون له دور فيها من أجل إنقاذها ، قبل هذا الانحدار في هذه المرحلة عاش البارودي حياته كما أتاح له شباب فرص الاستمتاع بها ، للحب والخمر والطبيعة من ناحية ، والفروسية والفتوة من ناحية أخرى ، أو - بعبارة أخرى - تحدد طبيعة حياته في هذه المرحلة المبكرة منها عاش حياة الفارس العربي القديم الذي عاش معه في خياله وأحلامه من خلال الشعر العربي الذي كان يمثل العنصر الدائم الذي لا يتوقف في حياته .

- ثم مرحلة اتصاله بالحياة السياسية في عصر إسماعيل ، الذي تولى عرش مصر منذ سنة ١٨٦٣ ، ومع تحرك العصر به أخذت المشكلات السياسية تتحرك ، وأخذت قوى الشعب والجيش الثائرة المتمردة تتحرك أيضاً ، ومن خلفها الأفغاني وعراقي ينفخان في الجمر لتتوقد نيرانه وتتوهج ، لتعيد تشكيل الحياة السياسية في مصر تشكيلاً جديداً . وهي مرحلة امتدت حتى اشتعلت ثورة عرابي التي شارك فيها البارودي مشاركة قوية ، على أمل أن يتحقق تشكيل الحياة السياسية من جديد . ومع تحطم هذا الأمل ، وانحيار هذا الحلم الجميل ، وإخفاق الثورة العرابية ، والحكم على عرابي ورفاقه - ومن بينهم البارودي - بالنفي إلى جزيرة سرنديب ، تنتهي هذه المرحلة الثانية من حياته مع نهاية سنة ١٨٨٢ حين تحرك قطار النفي به ويرفاق الثورة في طريقهم إلى البحر لتحملهم باخرة المنفى إلى عالم جديد لم تطأ أقدامهم من قبل ، ودنيا جديدة لم ترها عيونهم قبل ذلك . وفي هذه المرحلة التي امتدت قرابة عشرين عاماً عاش البارودي حياة الثائر المتمرد بكل ما كانت تحمله له هذه الحياة من طموح بعيد ، وآمال عريضة في أن يحقق حلمه القديم الذي غناه المتنبئ ، أستاذه الكبير ومثله الأعلى ، منذ أن فتحت عيناه على الدولة العربية وهي تتهاوى تحت حكم الأعاجم ، وصاح صيحته العالية رافعاً معها شعار الثورة العربية ضد الحكم الأجنبي :

**وانما الناس بالملوك ولا**

**تصلح عرب ملوكها عجم**

- ثم تكون المرحلة الثالثة ، مرحلة المنفى ، وقد امتدت هي أيضاً قرابة عشرين عاماً ، منذ أن بدأت رحلته إلى عالم الغربة والوحشة إلى أن صعدت روحه إلى بارئها في أواخر

سنة ١٩٠٤ ، قضى منها سبعة عشر عاماً وبضعة شهور في المنفى ، وقضى الفترة القصيرة الباقية منذ عودته في سنة ١٩٠٠ في وطنه ، يجتر ذكرياته البعيدة والقريبة ، ويكي دنياه التي ضاعت منه ، وأحلامه التي ذهبت أدراج الرياح ، بل أدراج العواصف العاتية التي واجهته فبددتها أشلاء ممزقة . في هذه المرحلة عاش البارودي حياة ضاعت معها الحياة ، يسترجع أيامه الحلوة والمرّة التي مرت به على أرض الوطن البعيد ، ويحن إلى الدنيا التي خلفها وراءه ، وباعدت ظروفه التي مرّ بها بينه وبينها ، ويكي أعزاه الذين طواهم الموت وهو في غربته لا يملك من أمره شيئاً ، ويحاول أن يقنع نفسه بقدره ، فيرضى عنه ، ويستسلم له ، ويتوجه إلى الله أن يكشف عنه كرتيه ويرد غربته ، وفي غمرة هذه الأمواج العاتية من الصراع النفسي الحاد ، والتمزق القاتل بين ما كان وما يجب أن يكون ، وقف أمام الحياة يحاول أن يفلسفها ، وراح يتأملها في محاولة لاستخلاص العبرة من التجارب التي مر بها ، وأخذت روحه تتساقط عنها ماديتها ، ليسمو فوقها إلى مقامات من الزهد في الحياة والعمل للأخرة .

وطوى البارودي رحلة حياته بمراحلها الثلاث ، وانطلق في عالم آخر اختص الله بعلمه وتفرد بأسراره ، وحلّف لنا الكنز الذهبي الذي جمعه في حياته . ديوان شعره .

ويطول بنا الطريق ، وتطول معه الرحلة ، لو مضينا مع هذه المراحل نتبع حركة الحياة فيها بكل أحداثها الصغيرة والكبيرة ، ونرصد من خلالها حركة الشعر في مواكبته لها بكل قصائده الطويلة والقصيرة ، ولذلك سنمضي مع هاتين الحركتين : حركة الحياة ، وحركة الشعر ، نرصد المعالم البارزة فيهما المعبرة عن هذه «الشخصية» التي احتفظت بقدرتها على الظهور على امتداد هذه المراحل جميعاً ، ولم تتخل عن دورها في تأكيد وظيفة الشعر عنده كما حددها بوضوح في هذا البيت من شعره ، بأن يكون صورة من نفسه و امرأة حياته :

### فانظر لقولي تجذ نفسي مصورة في صفحتيه، فقولي خطُ تمثالي

وبعد استئذان أصحاب الفنون التشكيلية في استعارة بعض الألوان التي حددوا بها مراحل التطور الفني لبعض فنانيهم الكبار ، سنطلق على المرحلة الأولى من حياة البارودي «المرحلة الوردية» ، وعلى المرحلة الثانية «المرحلة الحمراء» ، وعلى المرحلة الثالثة «المرحلة الرمادية» ، والألوان الثلاثة التي اخترناها تكشف بدلالاتها الرمزية المعروفة لها في مجال الفنون التشكيلية - عن طبيعة كل مرحلة من هذه المراحل .



في المرحلة الأولى من هذه المراحل ، المرحلة الوردية ، نرى البارودي الفارس العربي بكل ما تحمله الفروسية العربية من قيم ومثل ، أرساها «فرسان الصحراء» منذ العصر الجاهلي ، وأداروها حول ثلاثة محاور أساسية : الفتوة والحب والخمر . وقد أتاحت للبارودي هذه الحياة ظروف نشأته الأولى في أسرة عريقة في أصولها ، كفلت له فيها أسباب اليسر والرخاء والثراء ، وأيضاً حياته العسكرية التي انخرط في سلكها منذ شبابه المبكر ، فانطبعت في خياله صورة الفارس العربي بوجهها الجاد ووجهها اللاهي : الفتوة والشجاعة والمروءة ، والحب والخمر والطبيعة . ومن هنا نرى شعره في هذه المرحلة معبراً عن هذه الصورة من حياته ، تعبيراً لا يفتقد فيه شخصية البارودي الفارس العربي التي نراها في «فرسان الصحراء» ، يتغنى بالطبيعة وبالحب وبالخمر ، كما يتغنى بالشجاعة والفتوة والمروءة . وتتردد في شعره أسماء طائفة من محبوباته ، يتغنى بجمالهن ، ويصور مشاعر الحب التي يحملها لهن ، ويسجل ذكرياته معهن ، ولا ينسى أن يسجل في أكثر من موضع من خلال هذه الذكريات العاطفية ، جمال الطبيعة التي تمثل المسرح الكبير الذي دارت فوقه هذه الذكريات ، ومجالس الشراب التي ارتبطت بها هذه الذكريات بما يتردد فيها من لهر وغماء .

ومن وراء قصائده الجميلة التي تعكس شخصيته في هذه «المرحلة الوردية» تطل علينا صورة من شبابه معبرة عن وجهيه الجاد واللاهي ، وهما وجهان يختلطان في قصائد هذه المرحلة ، وتشابهك خيوطهما الخشنة والناعمة لتشكّل هذا النسيج الفني الجديد الذي يحمل أصالة التراث وجدة المعاصرة ، ويصل الماضي بثوابته التي استقرت له بالحاضر بمتغيراته التي جدّت فيه ، في محاولة بارعة للمزاوجة بين الحياة المصرية التي يحياها في واقعه ، والحياة البدوية التي يحياها في خياله ، بين حياته هو كما يحياها في حاضره وحياة الشعراء القدماء كما عاشها معهم في شعرهم . ولذلك تتردد في هذه القصائد الرموز الفنية القديمة التي أصبحت ثوابت في شعرنا العربي ، وتتردد معها متغيرات العصر الذي يعيش فيه ، والواقع الذي يعيش معه ، فنرى كاظمة وحزوي والعقيق والغضا واللوى والبيان والعلم وتجد ، ونرى الصبا والخزامى والضال والسلم ، ونرى الحادي والقافلة والركب والسرى والسراب والصحراء والرمال ، ونرى ظلوم ورياً وأميمة وليلى وهند وريحانة ، وهي كلها رموز وعلامات على الطريق التراثي الطويل الذي سلكه ، ونرى إلى جانبها الجيزة وحلوان والروضة والمقياس والمنيل والجزيرة وشبرا والفسطاط ، ونرى النيل والحقول ومزارع القطن وسنابل القمح والسواقي والجداول ، ونرى

الهرمين وأبا الهول والأكار الفرعونية وصخور أسوان ، ونرى القطار والسفن التي تشق مياه النيل ، وغيرها من مظاهر الحياة المصرية حاضرها وماضيها ، ونرى إلى جانب هذا كله فانتات حلوان وظبية المقباس ، وجميلات الروضة ، وفتيات شبرا ، وأسماء أخرى يرمز بها إلى أيام حبه ، وليالي لهوه وسمره ، ودنيا حياته العاطفية ومغامراته الغرامية ، وهو يستقبل صباه المتفتح وشبابه المتدفق وأحلامه العريضة .

ولكن الظاهرة التي يجب أن نسجلها هنا ، أن العنصر التراثي في شعر هذه المرحلة يبدو أكثر ظهوراً من عنصر المعاصرة . وهي ظاهرة تبدو طبيعية ، لأن هذه المرحلة هي مرحلة البداية التي كان البارودي يمارس فيها تجاربه الفنية أو - على حد عبارته - «ترويض القول» من خلال محاكاته للنماذج الفنية القديمة ، فلم يكن قد استقل بعد بمذاهب الفني في صورته النهائية ، ولم يكن قد تخلص بعد من سيطرة الترائية عليه ، فمن الطبيعي أن يبدو مشدوداً إليها ، فلم يستطع أن يحقق تلك المزاجية البارة التي نجح في تحقيقها بعد ذلك بينها وبين المعاصرة .

دار شعر هذه المرحلة حول المحورين الأساسيين اللذين يمثلان الوجهين المعروفين للفروسية العربية : الوجه اللاهني المتمثل في الحب والخمر والطبيعة ، والوجه الجاد المتمثل في الشجاعة والروءة والنجدة . وهو موقف من اليسير أن نرده إلى عاملين : شبابه المتفتح في ظل حياته العسكرية من ناحية ، واتصاله بالتراث العربي الذي تمثل من خلاله صورة الفارس العربي القديم ، وصورة الشاعر العربي القديم ، من ناحية أخرى .

وشعر هذه المرحلة كثير ، وفي طائفة من قصائده يتداخل المحوران الأساسيان : المحور اللاهني والمحور الجاد ، وفي طائفة أخرى نرى المحورين يستقلان كل منهما بقصائد تُفرد له ، مما يبدو تمهيداً أو إرهاباً لظاهرة أخرى ستقف عندها في موضع آخر ، وهي ظاهرة «الوحدة الموضوعية» التي حققها البارودي في بعض قصائده لأول مرة في تاريخ الشعر الحديث ، ولعلها من الظواهر التي لفتت نظر مدرسة الديوان فمضت تدعو إليها من ناحية ، وتحققها في شعرها من ناحية أخرى .

وفي قصيدته الهائية التي يذكر أنها في وصف «ليلة أنس بحلوان» ، والتي يظن محقق الديوان ، الجزء الرابع منه ، أن تاريخها بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٦٨ ، وهو بين الرابعة والعشرين والثامنة والعشرين من عمره ، نرى صورة لهذا الجانب اللاهني في هذه المرحلة المبكرة من شبابه . وهي تبدأ بداية تقليدية بالحديث عن دار المحبوبة التي يسميها «ليلي» التي خلت من أهلها ، والتي يدعو - مردداً دعوة أبي نواس التجديدية - إلى الانصراف عنها إلى حانة من

حانات الخمر ، موازنا - على الطريقة النواسية أيضاً - بين الأطلال الدائرة التي لم يعد لها وجود  
في حياتنا الحديثة ، وبين حانات الخمر العامرة التي تمثل واقعاً في حياته :

مالي ولدار من «ليلي» أحييها  
وقد خلت من غوانيتها مغانيتها  
دع السديار ليقوم يكلفون بها  
واعكف على حانة كالبدر ساقها  
كم بين دائرة أفتوت معاليها  
وبين عامرة تزهو بمن فيها  
هيهات ما الدار تشجيني بساحتها  
وإنما الدار تشجيني باهلها

ثم يتقل من هذه الوقفة السريعة إلى الحديث عن صاحبه الجميلة العابثة الالهية ، غانية  
حلوان ، التي نسقيه - كما سقت أبا نواس صاحبتُه من قبل - «من يدها خمرا ومن فيها خمرا»  
لم يكن أمامه «بُدٌّ من السكرين جميعا ، وإن يكن البارودي قد أضاف سكرأ ثالكاً من عينها :

فخلّ هذا وخذ في وصف غانية  
سرت بخلوان في قلبي سوارها  
ريانة القد لو أن الضجيج لها  
خاف العيون عليها كاد يطويها  
في نشوة الخمر سرّ من مرآشفها  
وفي الأراكة شكل من تهادها  
ياليلة بت أسقى من بنائتها  
ومن لواظها خمرا ومن فيها

أحييها وأمت النوم معتصما  
بلذة لا يكاد الدهر ينسيها

وعضي البارودي مع ليلته اللذيذة التي لن ينساها مدى الدهر حتى يرف خيط الفجر ،  
وتشدو حمائم الأيك فرحة به ، فتصحو صاحبتُه من سكرها وليلها . وعلى طريقة عمر بن أبي  
ربيعه في مغامراته الغرامية ، يصور خوفها من أن ينكشف أمرها ، ويصور جرأته على اختراق

ستار الحراس الذين يسهرون على حمايتها ، ويصور خروجه والحزن يملأ نفسه على الليلة السعيدة التي يودعها ، والتي يراها «تاريخ لهو» تتحدث به الرواة :

حتى إذا رُفَّ خيطُ الفجرِ وابْتَدِرت  
حمائمُ الأيك تشدو في أغانيها  
قامت ثعائيلُ سكرى في مأزرها  
والرُوعُ يبعثها طورا ويثنيها  
تخشى الضياء، وفي أزارها قمر  
يستوقف العينَ حيرى في مجاريها  
ثم انثنتُ ويدي قيدٌ لخاصرة  
كالخيزانة رَيًّا في ثنئيتها  
في بُلْجة لا تكاد العينُ تُنكرها  
وسُفرة ربما شفتُ نواحيها  
حتى تجاوزتُ أحراسا على شرف  
يكاد يمنع همُ النفس داعيها  
وحركتُ حَلَقَاتِ البابِ فانفتحت  
عن ساحة سكنت فيها ثراقيها  
فعدتُ والعينُ غرقى في مدامعها  
والقلب في لوعة تنزوازيها  
فيالها ليلة كانت بوصلتها  
تاريخ لهو يهيج النفس راويها

لقد استطاع البارودي أن يحقق في هذه القصيدة شيئين : حقق لها الوحدة الموضوعية التي كنا نشير إليها منذ قليل ، وحقق لها تلك القصصية التي لاشك في أنه كان يحاول أن يحاكي فيها عمر وامرأ القيس .

ولكن هذه الوحدة الموضوعية لم تتحقق في كل شعر هذه المرحلة ، فهناك - كما أشرت إلى ذلك - قصائد تعددت موضوعاتها واختلفت أغراضها ، امتداداً للصورة التقليدية التي نراها في الشعر القديم . ونستطيع أن نرى مثلاً لذلك في هذه الحاتية التي نظمها في الحرب التي دارت بين تركيا وروسيا في سنة ١٨٧٧ ، فوق أراضي البوسنة والهرسك والصرى والجبل الأسود ،

وفيهما يصف الحرب التي شارك فيها على رأس كتائب الفرسان ، ويصور شوقه إلى مصر ، ويستعيد ذكرياته في «روضة المقياس» مع ريا وأميمة ، وهي قصيدة طويلة تتعدد أغراضها من ناحية ، وتمثل تجربة لم تتكامل صورتها من هذه المواجهة بين التراث والمعاصرة ، يعلو فيها الصوت التراثي ليطفئ على الصوت المعاصر وإن لم يستطع أن يحجبه تماماً ، من ناحية أخرى . وهي تبدأ بداية تقليدية بمقدمة غزلية حسية فيمن يسميها «رياً» :

هنيئاً لرياً ما تضمُّ الجوانحُ  
وإن طَوَّحَتْ بي هواها الطوائحُ

وفيهما يصف جمالها ورشاققتها مستغلاً الرموز البدوية التي تتردد في الشعر القديم في رسم صورتها : الكتيب والقناة والغصن والبدر والكوكب ، ومعها الإزار والوشاح والحجال والقرط ، إلى جانب الصحراء والرياح والليل والنجوم . ثم ينتقل من هذا الجو التراثي البدوي إلى الدنيا المعاصرة التي يحيها في «روضة المقياس» ولكنه يعود بها إلى عالم البادية برموزه التراثية مرة أخرى ، حتى لتراءى «روضة المقياس» التي تقع بين فرعي النيل كأنها قطعة من صحراء نجد :

فيا روضة المقياس حياكِ عارضُ  
من المُنْزَن خفاق الجناحين دالِجُ  
ضحوكُ ثنايا البرق، تجري عيونه  
بِودُق به تحيا الرُّبَا والصَّاحِجُ  
تُحَوِّك بخيطِ المُنْزَن منه يدُ الصَّبَا  
لها حلةٌ تخفُّل فيها الأباطِحُ

منازلُ حلِّ الدهر فيها تئامسي  
وصافحني فيها القنا والصفائحُ

وبين هذه المنازل التي قضى فيها طفولته وصباه ، أو - على حد تعبيره الرمزي الجميل - «حلَّ الدهرُ فيها تئامسه» ، يلقانا - على منهج القصيدة العربية القديمة - اسم آخر للمحبوبة . إنها في هذه المرة «أميمة» التي يتمنى - كما كان يتمنى الشعراء القدماء من خلال التراث الأسطوري الذي كان يتسرب إلى حياتهم وإلى شعرهم أيضاً ، أن تجري بوصلها سوانحُ الطير التي كان العرب يتفاءلون بها :

فهل تُرْجِعُ الأيامُ فيه بما مضت

ويجري بوصلٍ من اميمة سانعُ

ثم يعود من خلال هذا الرمز البدوي ليصور غربته في بلاد الروس في قلب أوروبا ، ولكنه - وهو في قمة حسه التراثي - يعود مرة أخرى إلى رموز الشعر القديم يستمد منها ألوان صورته :

لعمري لقد طال النوى وتقاذفت

مهامة دون الملتقى ومطاوحُ

واصبحتُ في أرض يحار بها القطا

وترهبُها الجنان وهي سوارح

بعيدة أقطار الدياميم، لو عدا

«سُلَيْكُ» بها شاولا قضى وهو رازح

تصيحُ بها الأصداءُ في غسق الدجى

صياحُ الثكالى هبَّجتها النوائح

لقد عاد البارودي - وهو في قلب أوروبا - إلى دنيا البادية وعالم الصحراء لتظهر معها المهامة والمطاوح ، وحيرة القطا في آفاقها اللانهائية ، وعبث الجن السارحة في أرجائها النائية بين ظلماتها المتكاثفة ، ويظهر فوق «المسرح البدوي» شاعرُ الصعاليك وعداؤهم الكبير «السُّلَيْكُ بن السُّلَيْكَة» ، ومن حوله الأصداء التي تصيح في ظلمات الليل ، وصياح الثكالى تشير النوائح أحزانهن . ثم ينتقل مع هذا الجو البدوي إلى المعركة التي يخوضها ، فيصفها وصفا تختلط فيه الصور التراثية مع الصور المعاصرة كأنه انعكاس لاختلاط المتحاربين من الفريقين والتحامهم ، فنرى الرماح والسيوف والخيول في صورتها البدوية التي نعرفها لها في الشعر القديم ، ونرى الأسود التي تعد عنصراً أساسياً في تصوير الشجاعة في هذا الشعر ، ونرى إلى جانبها «تكتيك» الحرب الحديثة ، وتنظيم جيوشها ، وإعداد خططها ، وترتيب أسلحتها : سلاح المدفعية ، وسلاح المشاة ، وسلاح الفرسان ، ثم المقدمة والقلب والجناحان والساقة . صورة حية من الواقع الذي عاشه في هذه الحرب ، والتجربة الواقعية التي مر بها :

مدافعنا نُصِبَ العدا، ومشاتنا

قيام، تليها الصافنات القوارحُ

ثلاثة اصناف تقيهن ساقاة

صيالَ العدا إن صاح بالشر صائح

فَلَسْتَ تَرَى إِلَّا كُمَاةً بِوَأَسْلَا  
وَجُرْدَا تَخْوِضُ الْمَوْتَ وَهِيَ ضَوَابِحُ  
تُغَيِّرُ عَلَى الْإِبْطَالِ، وَالصَّبِيحِ بِاسْمِ  
وَنَاوِي إِلَى الْأَدْغَالِ، وَاللَّيْلِ جَانِحِ

ثم على مثال الحوار الذي دار منذ العصر الجاهلي بين امرئ القيس ورفيق رحلته إلى  
قيصر ، الطَّمَّاح ، يدير البارودي حوارا بينه وبين رفيق له يبدو أنه واحد من قادتها ، يحذره فيه من  
اندفاعه المتهور فيها :

بَكَى صَاحِبِي لِمَا رَأَى الْحَرْبَ أَقْبَلْتُ  
بَابِئِنَّهَا، وَالْيَوْمَ أَغْبِرُ كَالْحُ

وَلَمْ يَكْ مَبْكَاهِ لَخَوْفٍ، وَأِنَّمَا  
تَوْهَمُ أَنِّي فِي الْكَرِيهَةِ طَائِحِ  
فَقَالَ: اقْنُذْ قَبْلَ الصَّبَا، وَلَا تَكُنْ  
لِنَفْسِكَ حَرْبًا، إِنَّنِي لَكَ نَاصِحِ

ويستمر الحوار بينهما ، ولكن البارودي يحسم الموقف بأنها الحرب فإما النصر والمجد وإما  
الهزيمة والعار ، وأن الموت قَدَرٌ مقدور على كل البشر ، مَنْ قَبِعَ فِي دَارِهِ وَمَنْ أُنْذِفَ فِي غِمَرَاتِ  
الْقِتَالِ ، وأن الأمر كله خيره وشره بيد الله ، فلا داعي للتشاؤم ولا للتفاؤل ، فقد تجري الأمور  
على غير ما يريده الإنسان منها ، وعلى غير ما يخطئه لها :

فَقُلْتُ: تَعْلَمُ إِنَّمَا هِيَ خُطْءٌ  
يَطُولُ بِهَا مَجْدٌ، وَتُخْشَى فُضَائِحُ  
فَمَا كُلُّ مَا تَرْجُو مِنَ الْأَمْرِ نَاجِعِ  
وَلَا كُلُّ مَا تَخْشَى مِنَ الْخَطْبِ قَادِحِ  
فَقَدْ يَهْلِكُ الرَّعْدُ يَدٌ فِي عَقْرِ دَارِهِ  
وَيَنْجُو مِنَ الْحَتْفِ الْكَمِيُّ الْمُشَايِعِ  
وَكُلُّ أَمْرٍ يَوْمًا مَلَاقٍ جِمَامِهِ  
وَإِنْ عَارَ فِي أَرْسَانِهِ وَهُوَ جَامِعِ

**فما بارح إلا مع الخير سانح**  
**ولاسانح إلا مع الشر بارح**  
**فإن عشت صافحتُ الثريا، وإن أمت**  
**فإن كرىما من تضم الصفائح**

وتصل القصيدة إلى نهايتها محققة صورة من صور المزاجية بين التراث والمعاصرة ، وهي صورة تترأى كأنها تجربة يريد الشاعر من ورائها الاهتداء إلى الصورة المثالية لهذه المزاجية .

- ١١ -

إذا مضينا بعد ذلك إلى المرحلة الثانية من حياته ، «المرحلة الحمراء» ، مرحلة مشاركته في الحياة السياسية المضطربة في محاولة لإصلاحها ، ثم مشاركته في الثورة العربية حتى نهايتها ، فإننا نلاحظ أن شعره في هذه المرحلة يدور حول محور أساسي واحد ، وهو هذه الدعوة الثورية التي تحاول الكشف عن مساوئ الحياة السياسية وفسادها ، من ناحية ، ومحاولة إصلاحها وتحقيق آمال الشعب في حياة سياسية تقوم على الشورى ، والحياة النيابية السليمة ، في ظل دستور يحدد العلاقة بين الحاكم والشعب ، وتخفف من القبضة الحديدية للقصر وحاشيته على الحياة السياسية والشعبية من ناحية ثانية ، ثم الوقوف في وجه التدخل الأجنبي في الحياة المصرية في مجالاتها الاقتصادية والسياسية من ناحية ثالثة . ولم يكن البارودي إلا واحداً من أبناء هذا الوطن الذين يعيشون هذه الآمال العريضة ، ولم يكن شعره في هذه المرحلة إلا تعبيراً عن هذه الآمال ، وصدى لما تمحش به صدور الشعب والجيش وما يحلمون به من انقلاب ، يُغيّر الثالث الذي يقف وراء الفساد ، الذي بدأ يستشري في كل مجالات الحياة المصرية ، وهو الثالث الذي يتمثل في الحاكم والحاشية والحكومة ، وما كان يلوح في الأفق من نذر ثورة يقوم بها الجيش ، تطيح بأسباب هذا الفساد ، وتقلّم أظفار التدخل الأجنبي ، وتحقق للشعب ما كان يحلم به من حياة نيابية ترسي دعائم الديمقراطية .

وفي طائفة كبيرة من قصائد هذه المرحلة تتردد هذه الآمال العريضة ، وتنتشر العبارات الثورية الملتهبة ، التي تعكس المشاعر الثورية التي كانت تمحش بها نفوس الشعب والجيش ، وتنتثر شعل من النار التي أخذت تتأجج ، وحُمم من البراكين التي تريد أن تنفجر .

يقول مرة عن الحكومة الاستبدادية في عهد إسماعيل :



كيف تبيضُ من أناس وجوه  
 صبَّخَ اللؤمَ عَرَضَهُم بِسِوَادِ  
 اظهروا زخرفَ الخداع، واخفوا  
 ذاتَ نفسٍ كالجمر تحت الرماد  
 فترى المرة منهم ضاحك السن  
 وفي ثوبه دماء العبياد  
 معشر لا وليدُهُم طاهر المهـ  
 سد، ولا كهلُهُم عفيف الوساد  
 حكموا مصر وهي حاضرة الدنـ  
 بيا فامست وقد خلَّتْ في البوادي  
 أصبحت منزلَ الشقاء، وكانت  
 جنة ليس مثلها في البلاد  
 وقعوا بين ريفها وقراها  
 بضروب الفساد وقع الجراد  
 في زمان قد كان للظلم فيه  
 أثر النار في هشيم القناد

حين لم يُرحم الكبير، ولم يُغـ  
 طف على الأمهات والأولاد  
 تحت رجز من العذاب مهين  
 ومُبين من الأذى رُعَاد  
 تلك آثارهم تدلُّ على ما  
 كان منهم من جفوة وتبادي

ويقول مرة أخرى ، وهي من نتاج ما قبيل الثورة العربية :  
 كيف الوصول إلى حال نعيش بها  
 والدهر مأمونة فينا بوادره

إذ لا صديق يسر السمع غائبه  
ولا رفيق يروق العين حاضره  
كننا نودُ انقلاباً نستريح به  
حتى إذا تم ساءتنا مصايره

فالقلبُ مضطرب فيما يحاوله  
والعقل مختلٍ مما يحاذره  
قد كان في السلف الماضين نافعه  
فصار في الخلف الباقين ضائره  
ما أبعد الخير في الدنيا لطالبه  
واقرب الشر من نفس تحاذره  
أكلما مر من دهر أوائله  
كُرت بمثل أواليه أوآخره  
إن دام هذا أضاع الرشد كافله  
فيما أرى، وأطاع الغي زاجره  
تنكرت مصر بعد العرف واضطربت  
قواعدُ الملك حتى ريع طائره  
فاهمل الأرض جرّاً الظلم حارثها  
واسترجع المال خوف العدم تاجره  
واستحكم الهول حتى ما يبيت فتى  
في جَوْشَنَ الليل إلا وهو ساهره  
ويُلمّه سَكَنُ لولا الدفين به  
من المآثر ما كنا نجاوره  
أرضى به غير مغبوط بنعمته  
وفي سواء المُنَى لولا عشائره  
يا نفسُ لاتجزعي، فالخير منتظر  
وصاحب الصبر لأتبلو مرائره

لعل بُلْجَة نور يستضاء بها  
بعد الظلام الذي عمت دياجره  
إنني أرى أنفاساً ضاقت بما حَفَلَتْ  
وسوف يَشْهَرُ حَدَّ السيف شاهره

شهران أو بعض شهر إن هي احتدمت  
وفي الجديدَيْن ما تُثَقِّنِي فواقره  
فإن أصبَتْ فعن رأي ملكْتُ به  
علم الغيوب، ورأي المرء ناظره

ويقول مرة غيرهما ، وهي من نتاج عصر توفيق عندما فكر العرابيون  
في خلعه :

وما مصر - عمر الدهر - إلا غنيمة  
لمن حلَّ مغناها، ونهبٌ مقسَّم  
تداولها المالكُ من كل أمة  
ونال بها حظاً فصيحاً وأعجم  
فما أهلها إلا عبيد لِمَنْ سطا  
ولا رِيْعُها إلا لمن شاء مَقْنَم  
عِدَادك في سِلْكِ البيرية خِزْيَة  
ودعواك حقُّ الملك أدهى وأعظم  
لقد هانت الدنيا على الناس عندما  
راوك بها في مُلكِ يوسفَ تحكم  
فإن تك أو لُتْكَ المقاديرُ حكمها  
فقد حازها من قبلُ عبدٌ مزُئِم  
وشتانَ عبيد بالمحجَّة ناطق  
وحرٌّ إذا ناقشكهُ القولُ أغْنَمُ  
فهذا اذلُّ الملك وهو مُعَرِّزُ  
وذاك أعزُّ الملك وهم مُهْضَمُ

فَمَنْ شَكَّ فِي حُكْمِ الْقَضَاءِ فَهَذِهِ  
جَلِيَّةٌ مَا شَاءَ الْقَضَاءُ السُّخَّامُ

ويقول مرة غيرهن ، وهي من نتاج عصر إسماعيل . وفي أغلب الظن أنها من نتاج السنة الأخيرة من حكمه ( ١٨٧٩ ) ، وهي السنة التي خلمته فيها الخلافة العثمانية لتعهد بحكم مصر إلى ابنه توفيق :

لَكُنْضًا غَرَضٌ لِلشَّرِّ فِي زَمَنِ  
أَهْلِ الْعُقُولِ بِهِ فِي طَاعَةِ الْخَمَلِ  
قَامَتْ بِهِ مِنْ رَجَالِ السُّوءِ طَائِفَةٌ  
أَوْهَى عَلَى النَّفْسِ مِنْ بؤْسٍ عَلَى ثَكْلِ  
مِنْ كُلِّ وَغْدٍ يَكَادُ الدُّسْتُ يَدْفَعُهُ  
بُغْضًا ، وَيَلْفِظُهُ الدِّيَوَانُ مِنْ مَلَلِ  
ذُلَّتْ بِهِمْ مِصْرُ بَعْدَ الْعِزِّ ، وَاضْطَرَبَتْ  
قَوَاعِدُ الْمُلْكِ حَتَّى ظَلُّوا فِي خَلَلِ  
وَأَصْبَحَتْ دَوْلَةُ الْفُسْطَاطِ خَاضِعَةً  
بَعْدَ الْإِبَاءِ وَكَانَتْ زَهْرَةً الدُّوَلِ

ثم يمضي مفتخرًا بنفسه ، معترًا بكرامته وترفعه عن الدنيا التي سقط فيها ولاه الأمر في مصر ، لينفذ منها إلى تصوير ما آلت إليه الحياة السياسية فيها ، وما أصاب الشعب معها من يأس وإحباط وضيق ، ومارا حوا يتخبطون فيه من حيرة واضطراب في ظلمات متكاثفة بعضها فوق بعض ، تعثرت فيها خطواتهم ، وضاعت تحت أرجلهم سبل الهداية بينها :

بئس العَشِيرُ وبئست مِصْرُ مِنْ بِلَدِ  
أَضْحَتْ مُنَاحَا لِأَهْلِ النُّزُورِ وَالْخَطَلِ  
أَرْضُ تَأْتَلُ فِيهَا الظُّلُمُ ، وَانْقَذَفَتْ  
صَوَاعِقُ الْغَدْرِ بَيْنَ السَّهْلِ وَالْجَبَلِ  
وَأَصْبَحَ النَّاسُ فِي عَمِيَاءٍ مَظْلَمَةٍ  
لَمْ يَخْطُ فِيهَا امْرُؤٌ إِلَّا عَلَى زَلَلِ  
لَمْ أَدْرِ مَا حَلَّ بِالْإِبْطَالِ مِنْ خَوْرٍ  
بَعْدَ الْمِرَاسِ ، وَبِالْأَسْيَافِ مِنْ قُلَلِ

اصْوَحَتْ شَجَرَاتُ الْمَجْدِ امْ نُضَبِتْ

عُذْرُ الْحَمِيَّةِ حَتَّى لَيْسَ مِنْ رَجُلٍ؟

ويعضي مع هذا النغم الثوري العنيف وكأنه يريد أن يستثير الهمم ويوقظ العزائم ، وينفخ في النار الكامنة تحت الرماد ، ويؤجج الجمر الخابي ليعيد إليه الحياة بما يذكرهم به من ماضيهم العريق وأمجادهم فيه :

هِيَهَاتْ يَلْقَى الْفَتَى امْنَا يَلْدُ بِهِ

مَالَمْ يَخْضُ نَحْوَهُ بَحْرًا مِنْ الْوَهْلِ

فَمَا لَكُمْ لِاتِعَافِ الضَّيْمِ ائْتُسُكُمْ

وَلَا تَزُولْ غَوَاشِيَكُمْ مِنَ الْكَسَلِ

وَتِلْكَ مَصْرُ الْبَنَى الْفَنَى الْجِلَادُ بِهَا

لَفِيْفًا اسْلَافَكُمْ فِي الْأَعْصَرِ الْأَوَّلِ

قُومُوا اقْرَؤُوا عِمَادَ الْحَقِّ وَامْتَلِكُوا

أَزِيْمَةَ الْخَلْقِ مِنْ حَافٍ وَمَنْتَعِلِ

جَنُودًا ثِمَارَ الْعَلَا بِالْبَيْضِ واقتطفوا

مِنْ بَيْنِ شَوْكِ الْعَوَالِي زَهْرَةَ الْأَمَلِ

فَاصْبَحْتَ مَصْرُ تَزْهَوُ بَعْدَ عُذْرَتِهَا

فِي يَانَعٍ مِنْ أَسَاكِيْبِ الْخُدَى خَضِلِ

لَمْ تُثْبِتِ الْأَرْضَ إِلَّا بَعْدَمَا اخْتَمَرْتَ

اقْطَارَهَا بِدَمِ الْأَعْنَاقِ وَالْقُلُلِ

ثم يسجل حسرته على الفرسان الذين أخنى الزمان عليهم ، فأصبحت مصر من بعدهم «مَنْ بَعْدَ مَنْعَتِهَا مَطْرُوقَةُ السَّبِيلِ» ، ثم يعود إلى استنفار قومه ليدرّكوا الأمر قبل أن يفلت من بين أيديهم ، فالدنيا لن تنتظرهم حتى يفقروا من سباتهم على مهل :

فَبَادِرُوا الْأَمْرَ قَبْلَ الْقَوْتِ وَانْتَزِعُوا

شِخَالَةَ الرِّثْيَةِ فَالدُّنْيَا مَعَ الْعَجَلِ

وَقُدُّوا امْرُكُمُ شَهْمَا اخَاثَقَةِ

يَكُونُ رِيْدًا لَكُمْ فِي الْحَادِثِ الْجَلِيلِ

ثم يمضي فيحدد أوصاف البطل المنتظر ، وما يجب أن يتحلى به من بصيرة نفاذة ، وقدرة على الفصل بين الأمور المشتبهة ، ورأي سديد ، وهمة لا تتراجع ، وقدرة على التأثير في سامعيه وإقناعهم ، ويحذرهم من اللجاجة في القول والمراء في الجدل ، ثم يختم هذا « المنشور الثوري » بهذه الأبيات التي يؤكد في نهايتها أنها نصيحة مَنْ لا يريد لهم إلا الخير :

وطالبوا بحقوق أصبحت غرضاً

لكل منتزع سهماً ومُخْتَلِلِ

ولا تخافوا نكالا فيه منشؤكم

فالحوت في اليم لا يخشى من البلبل

عيش الفتى في فناء الذل منقصة

والموت في العز فخر السادة النبيل

لاتتركوا الجد أو يبدو اليقين لكم

فالجذ مفتاح باب المطلب العضيل

طورا عراكا، وأحيانا مياسرة

رياضة المهر بين العنف والمهل

حتى تعود سماء الأمن ضاحية

ويرفل العدل في ضاف من الحُلل

هذي نصيحة مَنْ لا يبتغي بدلا

منكم، وهل بعد قوم المرء من بدل؟

والقصيدة - بحق - من أروع شعر البارودي ، وحق له أن يختمها بفخر عريض يعلن فيه أنها ستبقى خالدة خلود المعلقات السبع :

تغنى النفوس، وتبقى وهي ناضرة

على الدهور بقاء السبعة الطول

والظاهرة الفنية التي نريد أن نسجلها في شعر هذه المرحلة ، هي اتجاه البارودي إلى تحقيق «الوحدة الموضوعية» لقصائده ، بصورة أقوى من الإزهاصات المبكرة ، أو المحاولات والتجارب التي لاحظناها على شعر المرحلة السابقة ، حيث كانت القصيدة تعبيراً عن مجالات الحياة المختلفة التي كان يتحرك فيها . أما في هذه المرحلة فإذا تجاوزنا عن المقدمات التي كان لا يزال يدور بها في دائرة المحاكاة التراثية ، فإن طائفة كبيرة من قصائدها ، بل ربما أكثر قصائدها ، تدور حول محور

موضوعي أساسي يحقق لها هذه الوحدة الموضوعية ، كما نسجل على شعر هذه المرحلة أيضاً ، غلبة عنصر المعاصرة والتجديد على العنصر التراثي وما يتصل به من التقليدية . وهي ظاهرة تبدو طبيعية لأن البارودي في هذه المرحلة عاش حياة عصره بكل ما فيها من اضطراب وثورة ، واتخذ من شعره أداة للتعبير عن هذه الحياة تعبيراً على قدر كبير من الصدق والواقعية .

## - ١٢ -

إذا تركنا هذه المرحلة ومضينا إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياة البارودي الفنية ، « المرحلة الرمادية » ، وهي المرحلة التي تبدأ مع النفي وتنتهي بانتهاء الحياة بعد عودته إلى الوطن ببضع سنين ، فإننا نلاحظ أن شعره فيها يدور حول محورين أساسيين : ذكريات الماضي الحلوة والمررة ، ذكريات شبابه من ناحية ، وذكريات الثورة من ناحية أخرى ، ثم البكاء على الأعداء الذين رحلوا عن الحياة بعيداً عنه ، أهله وأصدقائه . وفي ثنايا المحورين ، تتناثر طائفة من الحكم تعكس خلاصة تجربته في الحياة ، وتمثل نزعة واضحة نحو الزهد فيها ، واليأس منها ، والتفكير في المصير المحتوم . ومن الحق أن الحكم ظاهرة منتشرة في شعره في المرحلتين السابقتين بصورة تلفت النظر ، وتجمعلنا نربطها - ربما بتأثره الكبير بالمتنبي وإعجابه الشديد بشعره ، ولكن الحكم في هذه المرحلة الثالثة تختلف عنها في المرحلتين السابقتين من ناحيتين : الأولى أنها هنا تدور حول محور أساسي لاثكاد تخرج عليه إلا في مواضع قليلة ، وهو محور الزهد في الحياة ، والتفكير في المصير المحتوم ، تفكيراً يصدر عن إيمان عميق بالقدر خيره وشره . والناحية الأخرى أن البارودي هنا يفرد لها في أكثر الأحيان مقطوعات كاملة لها ، إلى جانب ظهورها بل انتشارها - كما هو الشأن في المرحلتين السابقتين - في ثنايا قصائده .

وشعر البارودي في هذه المرحلة - كشعره في المرحلتين السابقتين - كثير ، فهو في كل مراحل حياته غزير الإنتاج ، ونَبُغَ الشعر على امتداد حياته الفنية كلها دفاقاً دائماً لا يكف عن العطاء ، ولا ينضب منه الماء . والأمثلة على هذه المجالات التي دار فيها شعره في هذه المرحلة كثيرة ، وكلها - كما هو متوقع - يكسوها ذلك اللون الرمادي الحزين ، الذي يمثل الرماد الهامد تحت الجمر الخابي ، وهو اللون الذي اتخذت منه رمزاً لشعر هذه المرحلة .

يقول مرة مصوراً غربته ووحشته في منفاه ، متذكراً أيامه التي ضاعت منه في مصر ، ولم تَبْقَ له إلا ذكرياتها البعيدة التي غملاً نفسه بالحزن والشجن تارة ، والشوق والحنين تارة أخرى :

أبَيْتُ عَلِيًّا فِي سَرْدِيْبٍ سَاهِرَا  
 أَعَالَجُ مَا أَلْقَاهُ مِنْ لَوْعَتِي وَحَدِي  
 أَدُورُ بَعِينِي لَا أَرَى وَجْهَ صَاحِبِ  
 يَرِيْعٍ لَصَوْتِي أَوْ يَرِقُّ لِمَا أَبْدِي  
 وَمِمَّا شَجَانِي بَارِقُ طَارِ مُؤَهَّنَا  
 كَمَا طَارَ مِنْبُتُ الشَّرَارِ مِنَ الرُّدِّ  
 يَمْرُقُ اسْتَارَ الدُّجْنَةِ ضَوْؤُهُ  
 قَيْئُسُهَا مَا بَيْنَ غُورٍ إِلَى نَجْدِ  
 أَرَقْتُ لَهُ ، وَالشَّهْبُ حَيْرَى كَلِيلَةٍ  
 مِنَ السَّيْرِ ، وَالْأَنَاقُ حَالِكَةُ الْجُرْدِ  
 فَبِتُّ كَأَنِّي بَيْنَ أَثْيَابِ حَيَةٍ  
 مِنَ الرُّقْطِ أَوْ فِي بُرْتُئِي اسْدُورْدِ  
 أَقْلُبُ طَرَفِي ، وَالنَّجُومُ كَأَنَّمَا  
 قَتِيرُ مِنَ الْيَاقُوتِ يَلْمَعُ فِي سَرْدِ

ثم يمضي في هذا النغم الحزين مع حوار بينه وبين سيفه ، يعاتبه فيه على تخليه عنه عندما كان في حاجة إليه ، والسيف يرى أنه لا يقدر على شيء إن لم يكن في يد تحسن استخدامه . ثم ينتقل إلى ذكرياته البعيدة في وطنه البعيد ، ويصور حنينه إلى أيام هواه ولهوّه في روضة المقياس التي تملأ عينيه بالدموع كلما مرت به ذكرياتها :

خَلِيْلِي ، هَذَا الشُّوقُ لَا شَكَّ قَاتَلَنِي  
 فَمِيلًا إِلَى «الْمَقْيَاسِ» إِنَّ خِفْتِمَا قُتْدِي  
 فَمِى ذَلِكَ الْوَادِي الَّذِي أَثْبَتَ الْهُوَى  
 شَفَانِي مِنْ سَقَمِي ، وَبُرْثِي مِنْ وَجْدِي  
 مَلَاعِبُ لَهْوٍ طَالَمَا سَرْتُ بَيْنَهَا  
 عَلَى أَثَرِ اللَّذَاتِ فِي عَيْشَةِ رَغْدِ  
 إِذَا ذَكَرْتُهَا النَّفْسُ سَالَتْ مِنَ الْأَسَى  
 مَعَ الدَّمْعِ حَتَّى لَا تَنْهَنَّهُ بِالرَّدِ



فيا منزلاً رقرقتُ ماءً شبيبتي  
بافنائنه بين الأراكمة والرُّند  
ثم ينطلق مع ذكرياته هناك مع صاحبه «الماء» وقصة الحب التي شهدتها أيامه ولياليه أيامَ  
شبابه ، والدنيا مقبلة عليه :

إذ العيشُ ريانُ الأماليدِ، والهوى  
جديد، وإذ «لمياء» صاقية الودِّ  
وفي قصيدة أخرى يصور شوقه إلى وطنه في هذا النغم الذي يعكس من خلال تفعيلات  
«المنسرح» البطيئة المتثاقلة انهياره النفسي ، وتتأقل خطوات الأمل البعيد في أعماقه السحيقة :  
وا طولُ شوقي إليك يا وطن  
وإن عرّثني بحبك المحنُّ

أنتَ المنى والحديثُ إن أقبل الـ  
صبح، وهَمِّي إن رنَّق الوَسَن  
فكيف أنساكَ بالمغيب، ولي  
فيك فؤادٌ بالود مرتبهنُ  
لستُ أبالي وقد سَلِمْتُ على الـ  
دهر إذا ما أصابني الحزنُ  
ليت بريد الحَمَام يخبرني  
عن أهل وُدِّي، فلي بهم شَجَن  
أهمُ على الودِّ أم أطافَ بهم  
واش أراهم خلافاً ما يَقِنُوا  
فإن نُسُوني فدُخِرَتِي لهمُ  
وكيف يَنْسَى حيائه البدنُ  
أصبحتُ من بعدهم بَعْضِيعة  
تكثر فيها الهموم والإحنُ  
وتتردد هذه الأنغام بصورة واسعة في شعر هذه المرحلة ، وفيه نحس هذا الحنين الحزين  
إلى الوطن البعيد ، وهذا الشوق الباكي إلى ذكرياته فيه ، وهذه الحسرات المتتاعية إلى الماضي

الذي أفلت من بين يديه ، وكلها أنعام يَغشِيها هذا اللون الرمادي الشاحب الذي يعكس إحساسه بالغربة والضياع .

وفي طائفة من قصائده في هذه المرحلة نراه أحيانا يبرر اشتراكه في الثورة العربية ، ويدافع عن موقفه فيها ، ونراه أحيانا أخرى يهاجم رفاقه الذين دفعوه إلى الاشتراك فيها ، وكأنه يُحْمَلهم وِزْرَ ما أصابه من عذاب وشقاء ، حين ورطوه في معركة خاسرة ، انتهت به وبهم إلى هذا المصير ، الذي لم يجنوا من ورائه إلا الغربة والضياع .

ومن أقوى قصائده التي تمثل الوجه الأول من «لوحة الذكريات» تلك القافية التي يبرر فيها اشتراكه في الثورة ، معلنا مبادئها وأهدافها :

يقول أناس إنني ثرْتُ خالعا  
وتلك هنات لم تكن من خلأثقي  
ولكنني ناديت بالعدل طالبا  
رضا الله واستنھضت أهل الحقائق  
أمرتُ بمعروف ، وأنكرتُ منكر  
وذلك حكمٌ في رقابِ الخلائق  
فإن كان عصياناً قيامي فإنني  
أردتُ بعصيانِي إطاعة خالقي  
وهل دعوة الشورى عليّ غضاضة  
وفيها لمن يبغي الهدى كل فارق  
بلى، إنها فرض من الله واجب  
على كل حيٍّ من مَسْوق وسائق  
وكيف يكون المرء حرا مهذبا  
ويرضَى بما يأتِي به كلُّ فاسق

ويعني في هذا النغم الجديد الذي يُعَدُّ إرھاصات مبكرة للشعر السياسي ، الذي نراه بعد ذلك في شعرنا الحديث في مصر وفي غير مصر من الوطن العربي الكبير ، ثم يعود إلى أحداث الثورة مؤكداً أن الوطن كان في حاجة إليها ، لينفض عنه قيود الظلم والعسف والاستبداد ، وأن حركة الجيش كانت ضرورة لا بد منها ، لإتقاذ البلاد من الهاوية التي كانت تهوى إليها :

فلما استمر الظلم قامت عصابة  
من الجند تسعى تحت ظلّ الخوافي  
وشايعهم أهل البلاد، فاقبلوا  
إليهم سرّاعا بين آت ولاحق  
يرومون من مولى البلاد نفاذ ما  
تأله من وعدٍ إلى الناس صادق  
فلما أبى الحكام إلا تماديا  
وحال طلاب الحق دون التوافق  
اناس شروا خزي الضلالة بالهدى  
نفاقا، وباعوا الدين منهم بدائق

وعيسى في رسم صورة لهؤلاء الحكام يستمد خطوطها وألوانها من واقع حياتهم ، فقد  
جاءوا إلى مصر دخلاء عليها ، ينصرون ضلالهم بالخداع والاحتيال ، حتى قلموا أظفارها وشلوا  
أيدي أبنائها عن الدفاع عنها :

اقاموا وقالوا: تلك يا قوم أرضنا  
وما أخذ منا لها بمفارق  
وعاثوا بها ينفون من خيف بأسه  
عليهم، وكانت تلك إحدى البوائق  
وأصبح وادي النيل نهبا، وأصبحت  
إمارته القعساء هزة مارق  
فهذا هو الحق المبين، فلا تسئل  
سواي، فإني عالم بالحقائق

ثم ينتقل إلى مصر يخاطبها ، ويدعو لها بالخير والحياة ، ويعلمن - في نشوة غامرة ملأت  
عليه نفسه حين رن اسم مصر في أعماقه - بأنها كل شيء في حياته :

فيا مصر، مد الله ظلك وارثوي  
ثراك بسلسال من النيل دافق  
ولا برحت تمناؤ منك يد الصبأ  
أريجا يداوي عرفه كل ناشق

فانتِ حمى قومي، ومشعب أسرتي  
ولمعب أترابي، ومجرى سوابقي  
بلاد بها حلّ الشباب تملئني  
وناط نجاد المشرفي بعاتقي

ثم يصل إلى ختام هذه القصيدة الرائعة فيسجل شوقه إلى أهله وحيرانه بها ، ويأسى لطول  
غريته عنهم ، ويتمنى أن يرده الله إليهم ، ويؤكد ثقته فيه سبحانه بأن يجمع شمله بهم فوق أرض  
الوطن الغالية :

لعمري لقد طال النوى وتقطعت  
وسائلُ كانت قبلُ شتى المواق  
فان تكن الأيام ساءت صروفها  
فإنني بفضل الله أول واثق  
فقد يستقيم الأمر بعد اعوجاجه  
ويرجع للأوطان كل مفارق

وتصل القصيدة إلى نهايتها مع هذا الأمل الحلو الذي ظل يحلم به حتى عاد إلى الوطن  
بعد ذلك الغياب الطويل .

وفي هذه «المرحلة الرمادية» من حياته تظهر على اللوحة الفنية مجموعة من المراثي ، لمن  
ودعوا الدنيا من الأهل والأصدقاء ، والغربة البعيدة تجسّم مشاعر الحزن عليهم ، وأحاسيس  
الفجعة فيهم ، وتجسم أيضاً إحساسه بالمصير المحتوم الذي راح يختطفهم ، وهو لا يملك إلا شعره  
يفزع إليه ليتنفس من خلاله أحزانه وأشجانه . ولا شك في أن أروع هذه المراثي بكائته الحزينة ،  
في وداع رفيقة حياته ، التي شاء القدر أن يختطفها وهو في غريته :

أيّد المنون قدّختِ أي زناد  
وأطرت أية شعله بفؤادي

وهي قصيدة طويلة أودعها ما خلفته الفاجعة الأليمة في نفسه من أحزان ودموع يبكي بها  
أيامه معها ، ودنياه التي فقدوها وضاعت منه إلى الأبد ، ويأسى لبناته اللاتي أفردهن الموت  
بعدها ، وبعث مع التسيّم تحية إلى مثواها الأخير في «صحراء الإمام» ، ويحاول أن يستلهم  
الصبر من سنّة الحياة التي لم يخلد فيها أحد ، ويستخلص العبرة من القدر المحتوم والمصير الذي لا  
ينجو منه أحد ، ويتخذ من أحداث التاريخ مجالا لضرب الأمثال على فناء كل شيء في الحياة ،

ثم يصل في النهاية إلى الرضا بقضاء الله وقدره وسؤاله سبحانه المغفرة لها والصبر له ، وأن يعينه على تحمل الفاجعة التي كادت تقضي عليه لولا أملُه في لقاءها يوم القيامة :

قد كدتُ أقضي حسرةً لو لم أكن

متوقِّعاً لِقائِكَ يومَ معادي

فعليكِ من قلبي التحية كلما

ناحت مطوّقة على الأعواد

والقصيدة أروع من أن نقف عندها هذه الوقفة السريعة ، لأنها صادرة عن تجربة حزينة مرت به في ظروف نفسية قاسية . وفي ظني أنها هي التي أوحى إلى الشاعرين الكبيرين عزيز أباظة وعبد الرحمن صدقي ديوانيهما الحزينين اللذين بكيا فيهما رفيقتي حياتهما .

وقد ذكرنا منذ قليل أن هذه المرحلة شهدت تياراً قوياً من شعر الحكمة والزهد في الحياة والتفكير في المصير والعمل للأخرة ، وهو منتشر انتشاراً واسعاً على امتدادها ، وقلنا إنه يبدو ظاهرة طبيعية في مثل هذه المرحلة من حياته ، وفي مثل هذه الظروف التي كان يمر بها .

وعلى امتداد ديوانه تنتشر هذه الحكم ، وهي حكم ليست نتاجاً لهذه «المرحلة الرمادية» من حياته وحدها ، فهي منتشرة في شعره في المرحلتين السابقتين ، ولكنها في هذه المرحلة تتميز بشيئين : فهي - من ناحية - تدور أساساً حول فناء الحياة وغرور الدنيا ، والتفكير في الآخرة وفي حتمية المصير ، وهي - من ناحية أخرى - تستقل بقصائد ومقطوعات خالصة لا تشركها فيها موضوعات أخرى .

ونستطيع أن نرى مثلاً للحكم التي كانت صدى للمرحلة الأولى من حياته ، «المرحلة الوردية» ، في قصيدته التي قالها في حرب الروس مع الدولة العثمانية سنة ١٨٧٧ ، وهو في الثامنة والثلاثين من عمره ، والتي يشكو في نهايتها - كما شكّا أستاذه المتنبي من قبل - من الحسد :

إذا القلب لم ينصرك في كل موطن

فما السيفُ إلا آلة حَمَلُها إدُ

إذا كان عَقَبَى كلِّ شيء وإن زكا

فَناءٌ فمكروه الغناء هو الخلد

وتخليدُ ذكر المرء بعد وفاته  
 حياةً له، لا موت يلحقها بعدُ  
 ففيم يخاف المرء سَوْرَةَ يومه  
 وفي غده ما ليس من وقعه بُدُ  
 ليَضُنَّ بي الحساءُ غيظًا، فأنني  
 لأنْأَفِهمُ رَغَمٌ وأكْبَادِهِمْ وَقَدْ  
 أنا القائلُ المحمودُ من غير سُبَّةٍ  
 ومن شيمة الفضلِ العدواةُ والضُدُ  
 فقد يحسد المرءُ ابنه وهو نفسه  
 ورُبُّ سِوار ضاق عن حملة العَضُدُ  
 فلا زِلْتُ محسوداً على المجد والعلَا  
 فليس بمحسودٍ فتى وله نِدُ

أما المرحلة الثانية ، «المرحلة الحمراء» ، فنرى مثلاً قوياً لها في لاميته الرائعة التي يهاجم فيها الحياة السياسية في عصر إسماعيل ، والتي يبدو أنه يحاكي بها لامية مسلم بن الوليد المشهورة «أَجْرَرْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصُّبَا غَزَلٍ» ، والتي يستهلها بهذا المطلع الذي يكشف عن هذه المحاكاة :

قَلَّدْتُ جَيْدَ الْمَعَالِي حَلِيَةَ الْغَزَلِ  
 وَقُلْتُ فِي الْجِدِّ مَا أَغْنَى عَنِ الْهَزَلِ

نرى صفوفاً من الحكم تتوالى معبرة عن تجربته التي عاشها في الحياة السياسية في هذه المرحلة على نحو مامثلته هذه الأبيات :

لولا التفاوتُ بين الخلق ما ظهرت  
 مزيةُ الفرق بين الحَلِيِّ والعَطَلِ  
 فانهض إلى صَهَوَاتِ المجد معتلياً  
 فالجأز لم يَأوِ إلا عَالِي الْفُلِّ  
 ودع من الأمر أدنياه لأبعِده  
 في لجة البحر ما يغنى عن الوَشَلِ

قد يظفر الفاتكُ الكَلوى بحاجته  
 ويقعدُ العجز بالهَيَّابة الوجِلِ  
 وكن على حذر تسلمُ، قُربُ فتى  
 القى به الأمنُ بين الياس والوجل  
 ولا يَخْرُكُك بِشَرٍّ من أخِي مَلَق  
 فرونقُ الأكل لا يشفي من العَلَل  
 لو يعلم المرء ما في الناس من دَخَن  
 لبات من ودُّ ذي القربى على دَخَل  
 فلاتشق بوداد قبل معرفة  
 فالكحل اشبهُ في العينين بالكحل  
 واخش النميعة، واعلم أن قائلها  
 يصليكَ من حرها ناراً بلا شعل

حتى إذا ما وصلنا إلى المرحلة الثالثة : «المرحلة الرمادية» ، فإننا نجد لونا من الحكم يختلف  
 عن المرحلتين السابقتين ، لأنه يصدر عن التجربة الجديدة التي يمر بها البارودي في هذه المرحلة ،  
 والتي تختلف عن تجارب المرحلتين الأوليين ، ففي شعر هذه المرحلة تأخذ الحكم لونا شاحبا  
 حزينا يدور أساسا حول الزهد في الحياة ، والتفكير في المصير المحتوم ، والعمل من أجل الآخرة ،  
 وهي رؤية تبدو طبيعية في مثل تلك الظروف النفسية التي كان يمر بها في غربته الموحشة في  
 المنفى البعيد . والأمثلة كثيرة ، ف شعر هذه المرحلة ينتشر فيه هذا اللون الشاحب الحزين ، أو هذا  
 اللون «الرمادي» ، انتشاراً واسعاً يعكس نفسية البارودي فيها ، ويؤكد ما أعلنه من قبل من أن  
 شعره «صورة نفسه وخط تمثاله» . يقول مرة من خلال نظرته المتشائمة إلى الحياة :

دُخِر الصبأ فبكى ولات أوان  
 من بعد ما ولى به المَلَوَانِ  
 هيهات يرجع فائت لعبت به  
 عُصْرٌ أوائلُ أُرِفَت بِثَوَانِي  
 هوْنٌ عليك فكل شيءٍ ذاهب  
 والدهر مصدر عزة وهوان

واحذر من الدنيا إذا هي أقبلتُ  
بالبشر فهي كثيرة الاموان  
ودع التعلق بالمحال فمن يعيش  
في غبطة يُرْمَى به الرَجْوان  
لاتاملنْ بكل عام مقبل  
خيرا فكل الدهر عامٌ جِوان  
والدهر أيام تُبِيد صروفها  
وتشيد فهي هوام وبَوانِي  
أنى يفر المرء من شَرَك الردى  
والموتُ مقدور على الحيوان

وهي مقطوعة يسيطر عليها اليأس والتشاؤم والإحباط ، وتحول معها هذه المرحلة من  
«اللون الرمادي» ، إلى «اللون الأسود» ، مادام الدهر كله - كما يراه البارودي من خلال منظاره  
القاتم - أعواماً سوداً شديدة السواد ، أو - على حد تعبيره - «فكل الدهر عامٌ جِوانٍ» .

ويقول مرة أخرى من خلال نظراته المؤمنة الواثقة في الله :  
سلْ مَالِكَ الْمَلِكْ فَهُوَ الْأَمْرُ الْنَاهِي  
ولا تخف عاديأ فالحكم لله  
هو الذي ينزعش المظلوم إن عَلِقْتُ  
به الرزايا، ويجزي كل ئيأه  
فاسجد له واقترب تبليغ بطاعته  
ماشئت في الدهر من عز ومن جاه  
يارب قد طال بي شوقي إلى وطني  
فاحلُلْ وَثَاقِي والحقني بأشباهي  
وامن عليّ بفضل منك يعصمني  
من كل سوء فإنني عاجز واهي  
هذا دعائي وحسبي انت من حَكَم  
يَعْنُو له كل شاه أو شهْئشاه

وهي مقطوعة تصدر عن النفس المطمئنة التي ترى في الإيمان شاطئ الأمان بعد الضياع ،



ومرفاً النجاة بعد الصراع الأزلي بين الإنسان والقدر ، وهي أيضا تعود بهذه المرحلة مرة أخرى إلى لونها «الرمادي» .

ومن غير شك فإن أروع ما نظم في هذا المجال في هذه المرحلة من حياته الفنية ، هي ملحمة الطويلة ، التي سجل فيها السيرة النبوية في معارضته لبردة البوصيري الذائعة الصيت ، والتي سماها «كشف الغمّة في مدح سيد الامة» ، وهو يستهلها بهذا المطلع التراثي الرقيق :

يا رائدَ البرقِ يغمُ دارةَ السّلمِ  
وأخذَ الغمامَ إلى حيِّ يذِي سَلَمِ

وهي تختلف عن بردة البوصيري في ظاهرتين ، إحداهما شكلية والأخرى موضوعية ، فهي — من ناحية — طويلة طولا ملحوظا ، امتد بها البارودي حتى بلغت أربعمئة وسبعة وأربعين بيتا ، وهي — من ناحية أخرى — ليست مدحا خالصا لرسول الله صلى الله عليه وسلم كما أراد البوصيري لبردته . ولكنها سيرة تاريخية كاملة للسيرة النبوية ، منذ مولد الرسول الكريم حتى انتقاله إلى الرفيق الأعلى . ولا شك في أنها هي التي وجهت أحمد محرم بعد ذلك إلى نظم ملحمة في السيرة النبوية المشهورة بالإيالة الإسلامية .

- ١٣ -

على امتداد هذه المراحل الثلاث ، وعلى طول الطريق الذي سلكه البارودي في رحلته الفنية ، تتساقط قطعُ بَرَاقةٍ في بعض قصائده تعد انعكاسات للحياة المعاصرة التي يحياها ، وهي تمثل بعض مظاهر هذه الحياة الحديثة . وفي ظني أن البارودي كان يحرص على أن ينشر هذه القطع البراقة في شعره ، وكأنه يرى أنها تؤكد أنه — على الرغم من تراثيته التي أقام بناءه الفني على أساس منها — لم ينفصل عن عصره ، ولم يبت حباله من الحياة المعاصرة ، التي كان المجتمع المصري يأخذ بأسبابها ، منذ عصر إسماعيل الذي جعل هدفه الاجتماعي أن يجعل مصر قطعة من أوروبا . ومع أن هذا الحرص من البارودي على تأكيد «عصريته» بهذا الأسلوب ، يعد ظاهرة تلفت النظر وتؤكد هذه «المعاصرة» ، ففي رأيي أن هذه الظاهرة تعد أقل الظواهر إعلانا عن هذه «المعاصرة» وتأكيدا لها ، لأن «المعاصرة» الحقيقية في شعره إنما هي — كما رأينا — مواكبة شعره لحياة عصره ، وأحداث حياته ، وتعبيره عن نفسه وشخصيته على اختلاف المستويات التي مرت بها مراحل حياته الثلاث ، أو — على حد تعبير العقاد — ظهور «الشخصية البارودية» في شعره .

ويبدو الحديث عن «الكهرباء» أكثر هذه القطع البراقة أو هذه «الإشارات الضوئية» ظهوراً وانتشاراً في شعره ، فأضواء الفجر كهرباء ترمي بخيوط النور فتضيء الدنيا وتشرق الأرض :

### رَمَتْ بِخِيُوطِ النُّورِ كَهْرِبَةً الْفَجْرِ

وَنَمَتْ بِأَسْرَارِ الْخَدَى شَفَةَ الزَّهْرِ

ونجوم الثريا تتراءى له كأنها كُرَاتٌ من النور أشعلتها الكهرباء في سقف قصر عظيم ، بعد أن تراءت له - من خلال رؤيته التراثية كما تراءت للشعراء القدماء - كأنها حلقات قرط مرصع بالفضة ، أو كأنها بيض نعامة في جوف أدحية في أعماق الصحراء :

وترى الثريا في السماء كأنها

حَلَقَاتُ قُرْطٍ بِالْجُمَانِ مُرْصَعٍ

بيضاء ناصعة كبيض نعامة

في جوف أدحيةٍ بأرضٍ بلقع

وكانها أكرت نوفاً نورها

بالكهرباء في سماء مصنع

وقصائد الشعر الأوابد تسبق في انتشارها في الآفاق الخيل المنطلقة في عدوها السريع ، وتجرى مع الشمس في تيار كهربائي في إطار متوقد مشتعل من الأضواء :

له أوابدٌ لا تنفك سائرة

في الأرض ما بين إدلاج وتهجير

من كل عائرة تُسَنُّ في طلق

يفتال بالبهر أنفاس المحاضير

تجري مع الشمس في تيار كهربية

على إطارٍ من الأضواء مسعور

والحُبُّ سر خفي لا يحيط به وصف ، ولا مثال له إلا الكهرباء يسري تيارها وتظهر آثارها في حياتنا ، ولكن تظل حقيقتها مجهولة ، وكذلك الأرواح تتكلف وتتحاب ، ولكننا لا ندرك السر الكامن وراءها :

الحب معنى لا يحيط بسره  
وصفًا، ولا يجري عليه مثال  
كالكهرباء دُرُّكُها متعذّر  
ونسيئُها متحدّر سَيّال

وكذلك الأرواحُ يظهر فِعْئُها  
ويغيبُ عنا سِرَّها الفِعال

والحبوبة تسري كهرباءَ حسنِها في جسده ، وتحول عروقه إلى أسلاك تحملها ، بعد أن  
تحولت عيناه إلى آلة تصوير نقلت صورتها إلى خياله فطبعَها في لوحِ فؤاده :

طَبَعَتْهُ فِي لَوْحِ الْفؤَادِ مَخِيلَتِي  
بِزَجَاجَةِ الْعَيْنَيْنِ فَهُوَ مَصوِّرُ  
وَسَرَتْ بِجِسْمِي كَهْرِبَاءٌ حَسَنَه  
فَمِنْ الْعُرُوقِ بِهِ سُلُوكٌ تُخْبِرُ

وصاحبه الشاعر الهندي الذي راسله من الهند حرّكَ بينهما أسلاك التراسل ببرقية يسيل  
فيها تيار من مودته :

تَأَلَّفَ نَفْسِي بَعْدَ مَا زَالَ أُنْسُهَا  
وَنُوءٌ بِاسْمِي بَعْدَ مَا كَادَ يَخْتَفِي  
وَحَرَّكَ أَسْلَاقَ التَّرَاسِلِ بَيْنَنَا  
بِسَيِّئَالٍ وَدُلْفِظِهِ لَمْ يُحَرِّفِ

والشعب في فرحته بعيد جلوس عباس الثاني يتبادل التهتئات عن طريق أسلاك البرق  
التي تحركها الكهرباء :

فَالْأَرْضُ فِي فَرْحٍ، وَالدَّهْرُ فِي مَرَحٍ  
وَالنَّاسُ مَا بَيْنَ تَهْلِيلٍ وَتَكْبِيرٍ  
فِي كُلِّ مَمْلَكَةٍ تِيَارُ كَهْرِبَةٍ  
يَسْرِي، وَفِي كُلِّ نَادٍ صَوْتُ تَبَشِيرٍ

وكذلك يبدو الحديث عن «آلة التصوير» من القطع البراقة في شعره التي يحاول أن يؤكد  
بها عصريته ، وقد مر بنا منذ قليل إشارته إليها وهو يتحدث عن «لوح الفؤاد» ، و «زجاجة

العينين» التي يذكرها في موضع آخر في وصف شعره والإعجاب بقصيدته التي سجلت مآثر  
إسماعيل :

فاسْتَجْلِهَا تَلْمَحُ خَالِكَ بَيْنَهَا  
فِي وَشْيٍ بُرِدَ لِكَلَامِ قَشِيبِ  
كَزْجَاةِ التَّصْوِيرِ شَفَتْ فَاجْتَلَتْ  
مِنْ وَصْفِهِ مَا كَانَ غَيْرَ قَرِيبِ  
وهي نفسها الصورة التي يرسمها في قصيدة أخرى في عباس الثاني :  
شَمَائِلُ زَيْنَتْ قَوْلِي بِرَوْنَقِهَا  
كَالسَّحَرِ يَفْتِنُ بَيْنَ الْأَعْيُنِ الْحَوْرِ  
شَفَتْ زَجَاةً فِكْرِي فَارْتَسَمَتْ بِهَا  
عَلَيْكَ مِنْ مَنْطِقِي فِي لَوْحِ تَصْوِيرِ  
ومثلها الصورة التي رسمها لإعجابه بحسن صاحبه :  
الْإِيَالِقُومِي مِنْ غَزَالِ مَرْئِي  
يَجُولُ وَشَاحَاهُ عَلَى فَنَنِ زُطْبِي  
تَعْرُضُ لِي يَوْمًا فُصُورَتْ حُسْنُهُ  
بِبُلُورَتِي عَيْنِي فِي صَفْحَةِ الْقَلْبِ

وكذلك يبدو الحديث عن «المنظار المقرَّب» من هذه القطع البراقة التي ينشرها في شعره  
تأكيداً لعصريته . وهو يوظفه - مع المرأة - في دعوته إلى الشورى في قصيدة وجهها إلى توفيق ،  
يذكره فيها بما وعد من إنشاء مجلس نيابي للبلاد :

فَاعْكُفْ عَلَى الشُّورَى تَجِدُ فِي طَيِّهَا  
مِنْ بَيِّنَاتِ الْحُكْمِ مَا لَمْ يَوْجِدِ  
لَا غُرُوبُ ابْصُرَتْ فِي صَفْحَاتِهَا  
صُورَ الْحَوَادِثِ ، فَهِيَ مِرَاةُ الْبُغْدِ  
فَالْعَقْلُ كَالْمَنْظَارِ يُبْصِرُ مَا نَأَى  
عَنْهُ قَرِيباً دُونَ لَمَسِ الْبَالِيدِ

ومرة أخرى تظهر المرأة في شعره ، لافى الصورة التقليدية التي نراها لها في الشعر القديم ، ولكن في صورة جديدة تعكس وظيفة أخرى لها في حياتنا العصرية حين تُستخدم لانعكاس أشعة الشمس عليها . يقول مصورا عيني أسد ضار اشتدت ضراوته من الجوع والبحث عن فريسة بمرأتين أديرتا نحو الشمس فارتد عنهما شعاع يتوقد :

يُمرِّقُ استارَ الظلامِ باعِينِ  
تطير شَرَاراً كالسُّقَاطِ مِنَ الرُّندِ  
كانهما ماويُّتانِ أديرتا  
إلى الشمس فانبثا شعاعا من الوُقدِ

وغير هذه القطع البراقة من مظاهر الحياة العصرية نرى في بعض مواضع من شعره كلمات أجنبية وكلمات مصرية من لغتنا الدارجة ، فالخمر في إحدى قصائده «برندي» :

انسيم سري بنفحة رندِ  
أم رسول أدى تحية هند  
أطربني أنفاسه فكانني  
ملت سكرًا من جرعة من «برندي»

وفي القصيدة نفسها نرى كلمة «البند» ، وهي كلمة فارسية معناها العلم الكبير أو الراهب ، في مجال حديثه عن النيل الخالد حيث دنيا شبابه فوق ضفافه الخضر :

هو مرمى بُبلي، وملعب خيلي  
وحمي أسرتي ومركز «بُندي»  
كما نرى فيها أيضاً كلمة فارسية أخرى ، وهي «سَمَد» ومعناها الفرس :  
لو سوي الدهر رام غُبني لأصحر  
تُ مشيحاً بالنَّصل فوق «سَمَد»

وفي مقطوعة له عن إحدى محبوباته نرى كلمة «الأك» ، ويبدو أنها كلمة تركية معناها «الذيل» ، يريد بها هنا «ذيل الفستان» :

ماذا على مَنْ بَخِلَتْ نَفْسُهُ  
بالوصلِ لو قُبِلَتْ طرفَ «الأك»

وفي أكثر من موضع من شعره نراه يتحدث عن «القطار» الذي يطلق عليه في إحدى قصائده «الوابور» ، وهي التسمية التي أطلقها عليه الشعب المصري في أول عهده به تعريباً أو تمصيراً لكلمة «البخار» في اللغتين الإنجليزية والفرنسية ، مستغلاً في وصف رحلته به رموز الرحلة المألوفة في القصيدة العربية القديمة . يقول في قصيدته في الحرب الروسية العثمانية :

هو البين حتى لا سلام ولا رد  
ولا نظرة يقضي بها حقه الوجد

لقد نعب «الوابور» بالبين بينهم

فساروا ولازمو جمالاً ولا شدوا

سرى بهم سير الغمام ، كأنما

له في تخاني كل ذي خلة قصد

فلا عين إلا وهي عين من البكا

ولا خد إلا للدموع به خد

فيا سعد حدثني بأخبار من مضى

فانت خبير بالأحاديث يا سعد

إن الصورة هنا هي الصورة التراثية المألوفة في الشعر القديم ، والموقف هنا هو موقف الوداع التقليدي في القصيدة العربية القديمة ، ورموز الرحلة التي كان الشعراء القدماء يحرصون عليها في شعرهم هي نفسها التي حرص البارودي عليها في هذه المقدمة ، ولولا ظهور القطار أو «الوابور» لكانت اللوحة هي اللوحة القديمة بكل ألوانها التي استمدتها من «صندوق الأصباغ» التقليدي : البين ، والجمال التي ترم وتشد ، والغمام الذي يشبه به سير القطار ، ثم «سعد» هذا الاسم الذي يذكرنا باسم الراعي القديم الذي ورد في الأمثال العربية القديمة في الحديث عن خبرة الراعي بإبله وكيف أخطأها «سعد» فأوردها وهو مشتمل ، فقالوا «ما هكذا يا سعد تُورد الإبل» . حتى القطار ، وهو الرمز المعاصر في اللوحة القديمة ، تراءى للبارودي في صوة «الغراب» الذي كان رمزاً تقليدياً ثابتاً للفراق في الشعر القديم ، فاستعار منه البارودي نعيبه في الحديث عن صغيره المؤذن بالرحيل .

وفي مقصورته المشهورة التي نظمها في أثناء إقامته بضيقته في الدقهلية ، بعد أن استقال من الوزارة ومن السياسة جميعاً ، وعاد إلى الريف يعيش مع الطبيعة الجميلة في أبهى مجاليها ، ويستمتع بالحياة في هدوتها وصفاتها ويساطتها بين حقولها وسواقيها ، نرى لوحة أخرى

يرسمها لرحلته بالقطار ، مستمداً ألوانها وخطوطها من «صندوق الأصباغ» التقليدي الذي استمد منه عناصر لرحلته السابقة :

ولقد علوتُ سُرّاة أدهم لوجرى  
في شاوهِ برقٍ تعفّر أو كَبَا  
يطوي المَدَى طَيَّ السَّجَلْ، ويهتدي  
في كل مهمة يَضِلُّ بها القَطَا  
يجري على عجل فلا يشكو الوجى  
مَدَّ النَّهَارَ، ولا يمل من السرى  
لا الوخذُ منه ولا الرّسيم ولا يرى  
يمشي العَرَضَةُ أو يسير الهَيْدَبَى  
رِيَّان ملء ضلوعه، لكنّه  
يشكو بزفرته لهيباً في الحشا  
ما زال ينهج في المسير طرائقا  
تدع الجياد مُقَيَّدَاتٍ بالوجى  
حتى وصلتْ إلى جنابٍ أفيح  
زاهي النّبات بعيدِ أعماق الثرى

إن القطار يظهر في هذه اللوحة جواداً أدهم كجواد عترة في معلقته ، وقد تحققت فيه كل الصفات التي أدار الشعراء القدماء وصفهم للخيل حولها . ومعها ظهرت الألوان والرموز الثابتة في الشعر القديم ، وما تثيره حولها من هالات وإيهامات ودلالات : الصحراء والقطا والوجى والسرى والوخذ والرسيم والعرضة والهيدبى ، ومعها تحولت اللوحة إلى لوحة تراثية ، وظهر القطار عليها جواداً عربياً أصيلاً .

وفي هذه المقصورة أيضاً يقدم البارودي لوحة أخرى تمثل منظراً من أجمل مناظر الريف المصري ، منظر جقول القطن ، أو - كما يطلقون عليه تفاؤلاً به - «الذهب الأبيض» ، لأنه - كما ذكر البارودي بحق في نهاية قصيدته - «داعية الرضا ومفتاح الغنى» :

والقطن بين مُلَوَّزٍ ومُنَوَّرٍ  
كالغداة ازدانت بأنواع الحُلَى

فكان عاقده كُراتُ زمردٍ  
 وكان زاهره كواكبُ في الروا  
 دبّت به روحُ الحياة فلو وهت  
 عنه القيودُ من الجداول قد مشى  
 فاصوله الدكناء تسبح في الثرى  
 وفروعه الخضراء تلعبُ في الهوا  
 لم يسر فيه الطرف مذهب فكرة  
 محدودة إلا تراجع بالمنى  
 هذا، لعمر أبينك، داعية الرضا  
 وسلامة العقبي ومفتاح الغنى

والى جانب هذه «القطع البراقة» التي كان يثرها في شعره تأكيداً للحياة العصرية التي كان يحياها مصوراً بها بعض مظاهر هذه الحياة ، نرى مجموعة أخرى من هذه «القطع البراقة» تتمثل في بعض التعبيرات الشعبية المتداولة في المجتمع المصري ، أو في بعض الكلمات العامة التي تتردد في لغته الدارجة . وهي قطع تلمع في ثنايا بعض قصائده ومقطوعاته ، مؤكدة «عصريته» من ناحية ، ومثيرة جوا من «مصريته» بما عرف عنها من ظرف قاهري وخفة روح مصرية من ناحية أخرى ، ولكنها ليست مأخذاً يؤخذ عليه ، ويحتاج إلى أن نجد له عذراً ونلتمس له سبباً ، كما ذهب الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته الرائعة لديوانه .

وسنكتفي هنا بالوقوف عند هذه المقطوعات الثلاث من شعره لنرى فيها صورة من هذه الظاهرة ، وكلها في الغزل ، ولكنه ليس ذلك الغزل العربي الذي نراه في شعرنا القديم ، وإنما هو «غزل قاهري» يعكس صورة من المعابثات المرححة التي تدور بين الفتيان والفتيات من شباب القاهرة . يقول في الأولى :

يا بانه مَنْ لي بضَمُّكَ؟  
 يا زهرة مَنْ لي بشَمُّكَ؟  
 يا بنت سيدة النساء  
 ترققني بحياة أَمِّكَ  
 ما في منبِتْ شعرة  
 إلا به اثّر لسهمك



كلا، ولا في مسهجاتي  
 من طول صدك غير همك  
 أصبحت ممتنع الكرى  
 لئلا جفاني بدر تمك  
 إن لم تجودي باللقا  
 على المحب ولا بلثمك  
 فتسامحي لي مرة  
 حتى أقور بلثمكم  
 ويقول في الثانية :

فؤادي والهوى قدح وخمر  
 أما في ذاك لي طرب وسُكر  
 يلوموني على كلفي بليلى  
 وليلى في سماء الحسن بدر  
 لها خذبه للحسن ورد  
 ولحظ فيه للملكين سحر  
 تضرع على بالتسليم تيه  
 وهل في سئة التسليم وذر

يلوح جبينها في طرئها  
 كما أوفى على الظلماء فجر  
 وتبسّم عن جمان في عقيق  
 يقال له بحكم الذوق: ثغر

ويقول في الثالثة مصورا هذا اللون من «العبث القاهري» مع فتاة من حي شبرا، أو - كما  
 كتبها في صيغتها العربية الصحيحة - «شبره» :

أغرة تحست طرّة  
 أم نور فجر بسخرّة

وذاك فرع ونهد  
 أم صولجان وأخبره  
 سمراء تهفوا بقدر  
 كالرمح ليننا وسفره  
 مرت على تهادي  
 مثل المهابة بشبيره  
 فقلت: يانور عيني  
 مالي على الصبر قدره  
 فنقبت وجنتيها  
 يد الحياء بخفره  
 وقالت: اسكت وإلا  
 تصير في الناس شهره  
 فقلت: هل من وصال  
 يكون للحب أجره  
 فاستضحكت ثم قالت  
 على الخديعة: بخره

إنها روح البهاء زهير الشاعر المصري الرقيق الذي يمثل شباب القاهرة في ظرفه وخفة  
 ظله ، أو - كما نقول في مصر - «خفة دمه» ، تطل علينا من وراء هذه «المصرية» وهذه  
 «العصرية» كما يعبر عنهما البارودي في هذه النماذج وأمثالها من شعره .

هذا هو البارودي بين التراث والمعاصرة ، رائد الشعر الحديث ، ورأس المدرسة الإحيائية ،  
 استطاع بموهبة خارقة لم تُكشَف أسرارها بعد أن يتجاوز عصور الضعف والانهيار في الشعر  
 العربي إلى عصور ازدهاره ونهضته الأولى ، ليعيد للقصيدة العربية الحديثة أصالتها ، ويجدد  
 حياتها ، ويعيها خلقاً آخر ، يتواصل فيه القديم مع الجديد ، والماضي مع الحاضر ، والتراث مع  
 المعاصرة ، والبداءة مع الحضارة ، من خلال القصيدة «البدوية الحضرية» التي أصلها المتنبي من  
 قبل ، والتي تتداخل في نسيجها الفني الخيوط القديمة التي غزلها الرواد الأوائل في تاريخ الشعر  
 العربي ، مع الخيوط الحديثة التي غزلتها عبقريته الفنية من حياته وواقعه وعصره ومجتمعها ،  
 وما كان يدور في مغالها العصرية من متغيرات جديدة ، تتداخلت مع الثوابت التقليدية الموروثة .

أرسى البارودي أصول القصيدة العربية الجديدة ، التي اتخذها الإحيائيون من بعده مثلاً يحتذى ، ورسم لهم طريق التجديد القائم على الموازنة الواعية بين التراث والمعاصرة ، وعلى إدراك أن للعصر حقاً على الشاعر لا بد من الوفاء به ، وأن الشعر ليس كما كان يراه شعراء عصور الانحدار الفني ، التي سبقت عصره تلاعباً صناعياً ، يتحول الشاعر فيه إلى «بهلوان» ، يجيد التعلق بالخيال والسير على عوارض «السيرك» ، والقفز من أعلى إلى أسفل ، ومن أسفل إلى أعلى ، ولكنه تصوير للواقع الذي يعيشه الشاعر ، والحياة التي يحياها ، والعصر الذي يتحرك فيه ، وتعبير عن شخصيته ونفسيته وتجاربه الذاتية ، وقدم لهم من خلال نماذجه الشعرية ثلاث أفكار كان لها دورها الكبير في حياة الشعر العربي الحديث ، وحركة النقد الأدبي التي واكبته : فكرة التجربة الشعرية ، وفكرة الصدق الفني ، ، وفكرة الوحدة الموضوعية .

ومن الحق ما لاحظته الدكتور محمد حسين هيكل ، في مقدمته الممتازة لديوانه من أن شعره «كان في عصره جديداً كله : كانت محاكاته الأقدمين جديدة ، وكانت معارضته إياهم جديدة ، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة» . وهي ملاحظة بالغة الدقة والذكاء لا تظهر دقة الحكم فيها ، وذكاء النظرة إليها ، إلا مع الرجوع إلى حالة الشعر قبل البارودي ، لتحديد دوره في حركته بعد ذلك . وهو ما سجله الدكتور هيكل بعد ذلك حين قال : «إننا جميعاً مقلدون في أكثر ما نعرض له من شؤون الحياة : مقلدون في الفن والأدب والشعر والعلم لأنها من شؤون الحياة ، وإنما نُجَدِّدُ بَقْدَرٍ في حدود ما يصلح فساد الماضي ، ويضيف إلى الصالح منه ما يزيد حياته بريقاً ، وما يزيده على الحياة قوة . فإذا كان البارودي قد بعث الشعر العربي واللغة العربية من مرقدتهما ، ورد إليهما حياة ذوت وذبلت قرونا متعاقبة ، فعمله هذا خلقٌ لا ريب فيه ، وهو في عصره جديد كله ، وهو جدير لهذا أن يتسبم ذروة المجد ، وأن يجلس بين الخالدين» .

وواضح أن الدكتور هيكل ، يشير بهذا إلى ظاهرة تواصل حركة الشعر العربي على امتداد رحلته الطويلة ، وما يفرضه هذا التواصل من واجب العودة إلى التراث ، مع كل حركة تجديد في هذا الشعر ، حتى لا يكون التجديد كالنبت الشيطاني الذي لا نعرف من أين ظهر ولا كيف ظهر ، وحتى لا نكون - ونحن ننفضل عن تراثنا - كمن «فقد الذاكرة» - على حد عبارة الأستاذ العقاد ، الذي لا أجد ختاماً لهذه الدراسة التي أقدمها عن «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة» خيراً من قوله : «إذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة ، وشخصيته المعبرة ، ونزعتنا إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد ، وما استبعت من حسن الثقة وعزيمة النهضة . وللبارودي بعد هذه الآية آية أخرى ، وهي أن الفضل الذي له على عصره أكبر

من الفضل الذي لمعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس إليه ما يجيء من قدرة معاصريه . وذلك وحده خليف أن يَبُوْته زعامة جيله ، ويقدمه إلى طليعة معاصريه وتابعيه . .

#### □ د . سليمان الشطي - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور يوسف خليف - وكنت واقعاً بين أكثر من مطرقة ، مطرقة الزمن ، ومطرقة الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة - الذي يشير إلى أن الوقت قد انتهى ، وأوراقه التي كتبها أكثر من مرة ، وهناك مطرقة أساسية هي حرجي أمام أستاذي .

والآن جاء دور أستاذي العزيز الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، وهو أحد أعلام كتابة تاريخ الأدب والنقد ، وأستاذ جامعي له مكانته .

كان رئيس قسم اللغة العربية بجامعة عين شمس ، ومديراً لمركز الخدمة العامة للجامعة ، وله العديد من المؤلفات منها :

- الشعر الجاهلي «قضاياها الفنية والموضوعية» .
- شعر ابن قيس الرقيات - تحقيق ودراسة .
- الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق .
- دراسات أدبية .

وقائمة تطول ، ويسعدني أن أقدمه ليعرض علينا تعقيبه في الزمن المحدد بربع ساعة ، وأتمنى على أستاذي أن يلتزم بهذا الوقت ، وله الشكر مني مقدماً ، وأرجو أن لا أستخدم مرة أخرى الورقات الصغيرة المهرجة .

#### □ تعقيب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن □\*

لا يحتاج الأستاذ الدكتور يوسف خليف إلى أن أقدمه لجمهور هذه الندوة الثقافية حول البارودي ، ودوره في حركة الشعر الحديث ، وكتبه ودراساته في مجال الأدب العربي القديم خاصة ، معروفة لقراء العربية ودارسي الأدب . ودراسته التي بين أيدينا عن «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة» عمل نقدي خصب عن شاعر أسهم بثقافته الموروثة والمعاصرة ، وفنه الشعري في إحياء الشعر العربي القديم في صيغته العباسية ، وتمهيد الطريق إلى تطوره في العصر الحديث .

ونحتاج لتفسير هذه الرؤية التاريخية والنقدية وتقويم نتائجها ، إلى أن نبدأ بوصف المنهج الذي اتبعه الدكتور يوسف في رصد حياة البارودي ودراسة شعره .

✽ النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

ويتبين لقارئ هذا التراث الضخم من كتابات المحدثين حول الشعر العربي القديم والحديث ، أنها وليدة منهجين متقابلين من مناهج النقد الحديث :

الأول : منهج يتوخى توثيق الصلة بين الشاعر والشعر والبيئة وظروف الحياة الاجتماعية والسياسية والحضارية ، توثيقاً يجعل من النص الشعري مرآة تنعكس على صفحتها الصافية شخصية الشاعر ، وهمومه الذاتية ، والجماعية ، وظواهر الحياة من حوله من ناحية ، كما تجعل من الشعراء «أسرافنية» ، تتميز كل أسرة منها بخصائص ذاتية وفنية خاصة ، من ناحية أخرى .

والآخر : منهج تقوم فلسفته النقدية على النظر إلى النص الشعري ، بوصفه بنية لغوية وفنية مستقلة ، وكائناً قد شب عن الطوق ، واستقل بنفسه عن شخصية مُبدعه ، وظروف البيئة التي صنعته !

وتتسمي كتابات الدكتور يوسف خليف إلى المنهج الأول ، ويعرف اصطلاحاً بـ«منهج النقد العلمي» ، وهو منهج قد اتخذ على أيدي رواد الدراسات الأدبية في الجامعة المصرية القديمة ، صيغة جديدة ، يمتزج فيها الجديد الوافد بالقديم الموروث ، ونستطيع لذلك أن نلاحظ فيه عنصرين أساسيين ، ينطوي كل منهما في ذاته على عناصر أخرى فرعية : أحدهما علمي ، والآخر تراثي ويتمثل في منهج جديد أفرزته الحركة العلمية في صورتها التجريبية في فرنسا ، وازدهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وانتقل إلى البيئة المصرية على أيدي المستشرقين من أساتذة الجامعة المصرية القديمة ، وعلى رأسهم الأستاذ «كارولالينو» أستاذ الآداب العربية ، وتبناه من بعده تلميذه طه حسين ، وصدر عنه في جميع دراساته النقدية عن الأدب العربي القديم والحديث ، بعد صياغته صياغة متطورة أضاف فيها إليه عناصر جديدة ، أجنبية وعربية ، بفضل دراسته في فرنسا ، وإطلاعه على أصول هذا المنهج في كتابات «سانت بييف» و«هيوليت تين» و«برونتير» ، وغيرهم من أصحاب الاتجاه العلمي في دراسة الأدب ، ومعرفته الوثيقة بأصول الثقافة العربية الموروثة ، ووقوفه على أسرارها .

ونستطيع في اختصار شديد ، تلخيص فلسفة هذا العنصر العلمي في صيغته الفرنسية ، في السعي إلى استخلاص قوانين حتمية عامة ، تحكم الظواهر الأدبية والفنية في نشأتها وتطورها ، تنبثق من قانون الحتمية العلمية وتدور في فلكه . وقد اتخذت هذه المحاولة من التجريب العلمي في دراسة الأدب ، أشكالاً ونتائج مختلفة عند رواد النقد العلمي :

(١) وكانت عند سانت بييف ، محاولة لكتابة ما يسميه «بالتاريخ الطبيعي لفصائل الفكر»

فقد كان يعتقد بأن هناك عائلات «أو فصائل» من النفوس تماماً مثل فصائل التاريخ الطبيعي !  
(٢) وعند «برونتيير» محاولة لرد الأجناس الأدبية إلى أصولها التي انحدرت منها .

(٣) كما اتخذت عند «هيوليت تين» شكل محاولة تجريبية لإثبات ، أو فلنقل لاختبار صحة قانون الحتمية العلمية في دراسة الظواهر الأدبية وتفسيرها وتصنيفها . وتقوم نظريته على ثلاثة أصول ، تتحدد على أساس تفاعلها طبيعة الفن والأدب بعامة هي : الجنس ، والبيئة ، والعصر .

ويقصد «تين» بالجنس تلك الخصائص الفطرية التي تميز مجموعة من الناس ، انحدرت من أصل واحد ، وتنطوي البيئة في نظريته على بيئات مختلفة : طبيعية ، وسياسية ، واجتماعية ، وعلمية «ثقافية» . وهي بيئات - فيما يرى - تحدث تأثيراً أعلى الجنس من خارجه . وإذا كانت البيئة الطبيعية تتميز بدوام تأثيرها ، فإن غيرها من البيئات الأخرى يتغير تأثيرها بتغير ظروفها .

ويعني «تين» بالعصر تلك القوة الموجهة ، أي ذلك التطور الذي تحقق في الماضي ، وما يترتب عليه من تأثير الماضي في الحاضر ، وفي اختصار : إن العصر في نظريته يعني تلك الأصول الفنية التي ورثتها الأجيال المعاصرة من الأجيال الماضية ، واتخذت منها نماذج تحاكيها وتطورها ؛ لتخلق منها شيئاً جديداً !

هذه هي الأصول العامة البارزة لنظرية النقد العلمي كما بسطها النقاد الفرنسيون ، عُنينا بتلخيصها لسببين :

أولهما : أنها أقدم النظريات النقدية التي وفدت على البيئة المصرية على أيدي المستشرقين من أساتذة الجامعة القديمة كما قلنا - إبان النصف الأول من القرن العشرين ، وكان المستشرق الإيطالي «كارلو نالينو» أول من استخدمها في دراسة الأدب العربي القديم ، في كتابه : «تاريخ الآداب العربية . . .» .

وثانيهما : أن هذه النظرية ، في صورتها العربية التي صاغها طه حسين قد سيطرت على الدراسات الأدبية ، ولا تزال تحتفظ بدورها في دراسات المحدثين . وقد حققت بعد طه حسين ، تطوراً آخر يمثل فيما أضفاه عليها شوقي ضيف ، تلميذه النجيب ، من عناصر فنية ، زواج بينها وبين العناصر العلمية ، فجعل منها نظرية قادرة على رصد وتفسير التطور الفني للنصوص الشعرية ، على نحو ما حققه في كتابه الرائد عن «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» ، وكتابة ما

يسمى بسير الشعراء في الوقت نفسه !

ونُقضي بنا قراءة الدراسات المتنوعة التي أنجزها الدكتور يوسف خليف عن «الشعراء الصعاليك» ، و«الحياة الأدبية في الكوفة» ، و«ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ، وبحثه الذي بين أيدينا عن «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة» ، إلى أن التلميذ قد ترسّم خطى أستاذه في مواجهة النصوص الشعرية القديمة ، من خلال منهج النقد العلمي في صيغته التي آكل إليها في دراساتها عن الشعر العربي القديم : فهو يؤكد دور الجنس والبيئة والعصر بمفهومه الحضاري ، في إنتاج شخصيات الشعراء وتأليف أشعارهم ، ويرى الشعر مرآة صافية ، تنعكس على صفحاتها ذات الشاعر وظواهر البيئة وأحداث العصر ، كما أنه يزاوج بين كتابة السيرة التاريخية للشاعر والسيرة الفنية لأشعاره ، كما يحرص على نحو ما نرى في كتابات طه حسين وشوقي ضيف ، على تقويم الشعر بمقاييس تراثية .

## - ٢ -

وينبغي لكي يتسنى لنا متابعة المؤلف في دراسته ، أن نخلصها من أسلوبه الشعري الطلي ، الذي يحول بيننا أحياناً ، لجماله وحيويته وعذوبة وقّعه في النفس ، وبين مواجهة آرائه ومناقشة أحكامه من مثل قوله (٨ و ٩) واصفاً ضعف الحركة الشعرية وانقطاع تطورها بعد عصر أبي العلاء المعري :

«لقد كان أبو العلاء شاعر القرن الخامس دون منازع ، بل الشاعر الذي ظل على امتداد القرون المتطاولة من بعده ، يحتل قمة متميزة بين قمم الشعر العربي ، لم يستطع شاعر آخر أن يرتفع إليها ، ثمانية قرون منذ عصره حتى عصر البارودي ، ونهر الشعر العربي في ركود وضحالة نامت معها تياراته ، وجفّت ينابيعه ، وركدت الحياة التي كانت تندفع فيه من قبل ، وتطلعت ضفافه الجرد لمن يعيد لهذا النهر حياته وعطاءه ، ومواكبته لنهر الحياة ، في حركته الدائبة المتصلة التي لا تهدأ ولا تتوقف . . .

وبعد أبي العلاء وقفت ربة الشعر على ضفاف النهر المقدس تبكي آخر ملاح انطلق به زورقه مع آخر موجة سكنت بعدها الحياة فيه ، وكأنما أوصدت كنوز الشعر أبوابها المسحورة ، وحجبت مفاتيحها عن الشعراء الذين انتشروا في الساحة الفنية حولها ، في انتظار الشاعر العبقري الذي تمنحه هذه المفاتيح ليفتح بها كنوزها المغلقة ، ويفك الرصد الذي وقف دونها يسد الطريق ويغلق الأبواب . . . » .

وقوله : واصفاً استمداد البارودي عناصره من التراث الشعري القديم (١٩) :

«عاد البارودي إلى شعراء العربية الكبار . . متجاوزاً شعراء جيله والجيل الذي سبقه ، الذين رآهم يمثلون انحداراً لم يشهد الشعر العربي مثله من قبل ، طاوياً من ورائه ثمانية قرون من الزمان ، حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منها رصيذاً ثرياً ، راح يتصرف فيه تصرف المدرك لقيمته ، المقدّر لأهميته . . ومضى البارودي يقدم لمجتمعه الأدبي هذه المثل الأصيلة في ثيابها التي كانت عليها . . بعد أن ينفض عنها الغبار الذي غشاها ، والرماد الذي تكاثف فوقها ليتألق ذهب المناجم القديمة ، ويتوهج جمر النار الخافية . .»

- ٣ -

ونلاحظ ، حين نتجاوز هذه اللغة الشعرية ، أن الباحث قد أقام بناء دراسته على أساس المزاوجة بين السيرة التاريخية للبارودي ، والسيرة الفنية لتراثه الشعري .

وقد دخل إلى كتابة سيرة البارودي التاريخية بتقرير أمرين : الأول ، أن «البارودي قد وجد نفسه في عصر سبقته عصور طويلة من الظلام ، وجد بينه وبين عصور النور آمداً بعيدة» . والأمر الآخر أن العصر الذي ظهر فيه البارودي «كان كل ما فيه يتطور ويتحرك في ظل الإعلان الحضاري الذي أطلقه إسماعيل لتكون مصر قطعة من أوربا . وكانت ظروف العصر كلها قد تهيأت لهذا التطور الحضاري البعيد المدى ، وهذه الحركة التي كانت تعمل لتتحول بالمجتمع المصري إلى مجتمع جديد ، يلحق بركب الحضارة الأوروبية ، فقد ظهرت الصحافة مع ظهور المطبعة ، ومضت البعثات العلمية إلى أوربا ، لتعود إلى مصر بالعلم والحضارة ، وتوافد على مصر علماء من أوربا ، استقدمتهم الدولة لبناء علمها وحضارتها . . . وأنشئت الأوبرا . . . وارتفعت دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة . . . وظهرت حركة للإصلاح الديني والسياسي قام بالدعوة لها . . . جمال الدين الأفغاني وحمل لواءها من بعده... الإمام محمد عبده .

وقد أنتجت هذه الحياة الاجتماعية المتجددة - فيما يرى الباحث ، محمود سامي البارودي : الفارس الذي يريد أن يحقق للحياة المصرية طموحها السياسي ، والشاعر الذي يريد أن يعيد للحياة الأدبية أصالتها الأولى .

وهو يميز في حياته بين ثلاث مراحل أفرزتها الأحداث السياسية والتطورات الاجتماعية : الأولى مرحلة الشباب المبكر ، ويطلق عليها «المرحلة الوردية» وهي مرحلة يراها قد تشكلت تحت تأثير عاملين هما : نشأته في أسرة جركسية تنتمي إلى المماليك الذين كان لهم دور كبير في



مصر وغيرها من البلدان العربية الأخرى ، كفلت له بسرائها أسباب اليسر والرخاء ، وهده تاريخها إلى إشار الحياة العسكرية والسياسية على ما عداها . وقد أتاح له ذلك أن يمزج بين اللهو والجد : فيعيش حياة لهو وحب وخمر ، ويتغنى في الوقت نفسه بقيم الفروسية العربية على نحو ما آلت إليه من أجداده الممالك ، وانطبعت في ذهنه من قراءاته في تراث العرب القديم ، شعراً ونشراً ، خاصة شعر «فرسان الصحراء» الذين مزجوا بين حياة اللهو والفروسية في أشعارهم ، فتغنوا بقيم الفروسية ، كما أفاضوا في تصوير حياة الحب واللهو ، على نحو ما نجد في شعر عنتره وشعر غيره من فرسان العرب .

والمرحلة الثانية يسميها الباحث «المرحلة الحمراء» ، ويريد بها تلك الفترة التي شارك فيها البارودي في الحياة السياسية المضطربة بغية إصلاحها ، وهي مرحلة أفضت به إلى المشاركة في الثورة العربية ، التي كان يبعدها الوسيلة المثلى إلى إصلاح الحياة السياسية ، والقضاء على الفساد الذي كان يمارسه الحديوي وحاشيته وحكومته ، وهو صراع انتهى بفشل الثورة ، بعد تدخل الإنجليز واحتلال مصر واعتقال زعماء الثورة ، ومنهم البارودي ، ومحاكمتهم ونفيهم إلى سرنديب . وبذلك تبدأ مرحلة جديدة في حياة البارودي هي ، فيما يسميها الباحث «المرحلة الرمادية» ، وتنتظم فترتين : الأولى فترة النفي ، وقد عانى فيها من الغربة والمرض والوحدة ، والأخرى : فترة العودة إلى الوطن بعد عفو الحديوي عنه . وقد اصططلحت على الشاعر في هذه الفترة الأخيرة أمراض الشيوخوخ ومشاعر الفقد وأحاسيس الغربة ، فقد تبين له أن الموت قد ذهب بكثير من أصدقائه ومعارفه الذين كان يأنس إليهم ويسعد بهم في مرحلتيه السابقتين . وقد انتهت حياة البارودي الحافلة ، بالموت في سنة ١٩٠٤ ، بعد أربعة أعوام تقريباً من عودته إلى مصر ، قضاه في بكاء دنياه التي ضاعت منه ، ورثاء أحلامه التي ذهبت أدراج الرياح .

#### ٤ -

وقد انصرف الباحث ، بعد أن لخص حياة البارودي في مراحلها المختلفة ، وربطها في كل مرحلة بأحداث عصره ، ورصد أثرها في تكوين شخصيته ، إلى المقابلة بين حياته وشعره مقابلة غابتها تأكيد تصوير هذا الشعر لشخصية الشاعر ، وبيئته وأحداث عصره ، وفي اختصار اعتبار هذا الشعر ، من الناحية التاريخية وثيقة ذاتية ونفسية وسياسية واجتماعية للبارودي ، ومن الناحية الفنية وثيقة تراثية .

فقصيدته الهائية التي نظمها وهو في سن الرابعة والعشرين ، أي في فترة مبكرة من شبابه ،

تعرض علينا صورة اجتماعية للحياة الالهية التي كان يعيشها ، فيتحدث فيها عن يسميها  
ليلى ، مترسماً طريقة أبي نواس في المقابلة بين جدوى الوقوف على الأطلال ، أو الانصراف إلى  
مواجهة الحياة ، في شكل حانة من حانات الخمر على أيامه ، فيقول :

مالي وللدار من ليلى، احببها  
وقد خلت من غوانيها مغانيها  
دع الديار لقوم يَكْلِفون بها  
واعكف على حانة كالبدر ساقبها  
كم بين دائرة أقوت معالمها  
وبين عامرة تزهو بمن فيها  
هيهات! ما الدار تشجيني بساحتها  
وإنما الدار تشجيني باهليها!

ويتقل الشاعر من الوقوف على الطلل إلى الغزل القصصي ، فيصف لقاءه  
بصاحبه ، وخرجها آخر الليل إلى بيتها ، خائفة مضطربة ، فيأخذها متحدياً أحراسها حتى  
يوصلها إلى بيتها :  
فيقول :

حتى إذا رف خيط الفجر وابتدرت  
حمائم الأيك تشدو في أغانيها  
قامت تمايلُ سكرى في مأزرها  
والرؤع يبعثها طورا ويثنيها  
تخشى الضياء وفي أزارها قمر  
يستوقف العينَ حيرى في مجاريها  
ثم انثنت ويدي قيداً لخاصرة  
كالخيزرانة ربا في تشنيها  
حتى تجاوزت أحراساً على شرف  
يكاد يمنع هم النفس داعيها

## فيا لها ليلة كانت بوصلتها

### تاريخ لهو يهيج النفس راويها

وقصيدته اللامية التي صاغها على مثال لامية الشنفرى ، صورة تاريخية ، مع قصائد أخرى عديدة ، لفساد الحياة واضطرابها في مصر قبيل الثورة العربية وبعدها ، وتجسيد لنفس البارودي الثائرة المتمردة ، ودعوته للثورة عليها وتحطيم سدنتها من الحكام :

لكنننا غرض للشمر في زمن  
أهل العقول به في طاعة الخمل  
قامت به من رجال السوء طائفة  
أوهى على النفس من يؤس على نكل  
من كل وغد يكاد الدست يدفعه  
بغضاً، ويلفظه الديوان من ملل  
ذلت بهم مصر بعد العز، واضطربت  
قواعد الملك حتى ظل في خلل  
بئس العشير وبئست مصر من بلد  
أضحت مناخاً لأهل الزور والخلل  
ارض تائل فيها الظلم، وانقذفت  
صواعق الغدر بين السهل والجبل  
وأصبح الناس في عمياء مظلمة  
لم يخط فيها امرؤ إلا على زلل  
لم أدر ما حل بالأبطال من خور  
بعد المراس، وبالأسياف من فلل  
أصوحت شعرات المجد أم نضبت  
غدر الحمية حتى ليس من رجل؟!

---

ميهات يلقي الفتى أمنا يلذ به

ما لم يخض نحوه بحراً من الوهل

فما لكم لا تعاف الضيم أنفُسكم  
ولا تزال غواشيكم من الكسل؛  
فبادروا الأمر قبل الفوت وانتزعوا  
شكالة الريث فالدنيا مع العجل

---

وطالبوا بحقوق أصبحت غرضاً  
لكل منقزع سهماً ومختل  
عيش الفتى في فناء الذل منقصة  
والموت في العز فخر السادة النُبل  
لاتتركوا الجد أو يبدو اليقين لكم  
فالجَدُ مفتاح باب المطلب الفصل

---

تفنى النفوس، وتبلى وهي ناضرة  
على الدهور بقاء السبعة الطُول؛

وشعره في تصوير غريته في المنفى ، وحياته بعد عودته إلى مصر «يدور حول محورين أساسيين : ذكريات الماضي الحلوة المرة : ذكريات شبابه من ناحية ، وذكريات الثورة من ناحية أخرى ، ثم البكاء على الأعداء الذين رحلوا عن الحياة بعيداً عنه ، أهله وأصدقائه ، وهو شعر كثير متنوع صاغه البارودي مثل سابقه ، على مثال أشعار قديمة معروفة ، اختارها من تراث هذا الشاعر أو ذاك . ونختزئ من هذا الشعر الذي أورده الباحث أبياتاً من داليته التي أقام بناءها المجازي على صور مستعارة من الشعر القديم :

أبيت عليلاً في سرنديب ساهراً  
أعالج ما القاء من لوعتي وحدي  
أدور بعيني لأرى وجه صاحب  
يريع لصوتي، أو يرق لما أبدي

ومما شجاني بارق طار موهناً  
كما طار منبثّ الشرار من الزند

يمزق استار الدُّجَّةِ ضوؤه  
فيذقلها من بين غور إلى نجد  
أرقت له والشهب حيرى كليلة  
من السير، والأفاق حالكة البرد  
فبت كاني بين أنياب حية  
من الرُّقط، أو في بُرثني أسدٍ ورد  
أقلب طرفي، والنجوم كأنها  
قتير من الياقوت يلمع في سرد

---

خليلي! هذا الشوق لاشك قاتلي  
فمياً إلى «المقياس» إن خفتما فقي  
ففي ذلك الوادي الذي أنبت الهوى  
شفائي من سقمي، وبرئي من وجدي!

وكما يقابل الباحث بين مضامين شعر البارودي وأحداث حياته ، فإنه يقابل بين الحكم والأمثال التي تنتشر فيه انتشاراً و بين حياته ، مقررأ أن هذه الحكم تتخذ في كل مرحلة شكلاً بعينه يفلسف عن طريقه موقفه من الناس والحياة من حوله .

وقد انتهى الباحث من هذه المقابلة بين حياة البارودي وفنه إلى تقرير هذه الحقيقة وهي «مواكبة شعره لحياة عصره وأحداث حياته ، وتعبيره عن نفسه وشخصيته على اختلاف المستويات التي مرت بها مراحل حياته الثلاث ، أو على حد تعبير العقاد «ظهور الشخصية البارودية» في شعره !

وقد زاوج الباحث بين الدراسة التاريخية لشعر البارودي والدراسة الفنية ، وهو يقيم الدراسة الفنية على ملاحظة أصليين عامين صدر عنهما البارودي في أشعاره ، هما التراث والمعاصرة :

وتتمثل النزعة التراثية في شعر البارودي في تقليد لغة الشعر القديم وأساليبه ، واستعارة صوره الفنية ، ومعارضة كثير من قصائده المشهورة . وقد عبر البارودي نفسه عن اتجاهه إلى تقليد الشعر القديم في هذه الأبيات :

مضى حسنٌ في حلبة الشعر سابقاً  
وأدرك لم يسبق ولم يال مسلم  
وباداهما «الطائي» فاعترفت له  
شهود المعاني بالتّي هي أحكم  
وأبدع في القول «الوليد» فشعره  
على ما تراه العين وشي منعم  
وأدرك في الأمثال «أحمد» غاية  
تبذّ الخطى، ما بعدها متقدّم  
وسرّت على آثارهم، ولربما  
سبقتُ إلى أشياء، والله أعلم

وقد أخذ الباحث ، في صفحات كثيرة ، يرصد ظواهر هذا التقليد في لغته وأساليبه  
وصوره ، ومعارضاته لقصائد من الشعر القديم ، مقابلاً بين هذه الظواهر وأصولها في شعره  
وشعر القدماء !

وتتمثل المعاصرة ، فيما يرى الباحث ، فيما أنتجت النزعة التراثية من وصل أشعاره بأشعار  
القدماء من ناحية ، ووصلها «وصلاً صادقاً أميناً بحياته وعصره ، بكل ما مر به فيهما من تجارب  
ومشاعر وأحداث» من ناحية أخرى ! وقد أتاح ذلك للبارودي أن يخلص «القصيدة» العربية من  
«...الدوران في الأغراض الضيقة المبتذلة ، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجاملات التافهة...  
ومن أنقال المحسنات البديعية وقبورها الغليظة ، التي لم يكن للشعراء من قبله شغل إلا بها ، ... مما  
باعد بينهم وبين تحقيق رسالة الشعر الفنية...» !

#### - ٥ -

حاولنا في الصفحات الماضية وصف المنهج الذي اتبعه الدكتور يوسف خليف في بحثه ،  
ورصد النتائج التي توصل إليها من خلاله . ونريد الآن أن ندخل في حوار حول بعض القضايا  
والأفكار التي تحتاج ، لجدها وأهميتها ، إلى مناقشة ؛ وسي أفكار وقضايا يتصل بعضها بقيمة هذا  
المنهج في دراسة الفن عامة والشعر خاصة ، ويتصل بعضها الآخر بالبارودي حياته وشعره .

وفيما يتصل بمنهج النقد العلمي ، فقد كان ظهوره في فرنسا ، نتيجة لتطور العلوم

التجريبية التي تخضع لقوانين حتمية ، ومن ثم فإن هذا المنهج يقوم في أصله على ما يسمى «الحتمية العلمية» ، وهي حتمية تتمثل في أن المبدع نتاج الظروف البيئية على اختلافها وتنوعها ، وأن الفن نتاج المبدع الذي شكلته البيئة على هذا النحو أو ذلك ، وفي اختصار ، إن الأدب مرآة لنفس الأديب وظواهر البيئة ، كما أنه وثيقة تاريخية واجتماعية وسياسية . وقد أغرى ذلك الدارسين للأدب بالبحث عن هذه العناصر في النص الأدبي ، ومقابلة معانيه بظواهر البيئة والتاريخ والواقع والسياسة ، ونفس المبدع وسلوكه ، وسقطت بذلك الدراسة الفنية القائمة على تحليل الأساليب ورصد وسائل الشعراء إلى التعبير عن المعاني من أيديهم ! وقد سيطر هذا المنهج على دراسة الأدب العربي القديم والحديث منذ أواخر النصف الأول من القرن العشرين ، أي منذ إنشاء الجامعة المصرية القديمة «الأهلية» ، ولا يزال يسيطر على هذه الدراسات حتى الآن ، وأنتج على يدي طه حسين وتلاميذه دراسات خصبة اتخذت ، في أكثر الأحيان ، شكل كتابة تاريخ للأدب العربي ، وبناء سير لشعرائه وكتّابه . وفي الحق فإن طه حسين وشوقي ضيف ويوسف خليف وغيرهم ، من أساتذة الأدب العربي من تلاميذ طه حسين ، قد تطوروا بهذا المنهج ، بإضافة عناصر فنية إلى قوانينه العلمية ، خففت من صرامته العلمية في أصله الفرنسي ، غير أنه ظل يعاني من عنصر «الحتمية العلمية» ، كما أن هذه العناصر الفنية ظلت تدور في فلك الذوق النقدي والبلاغي القديم ، ولم تقترب من دراسة أبنية النصوص الشعرية ، على وجه الخصوص ، دراسة لغوية وأسلوبية ، تكشف عن طبيعة الأداة التعبيرية والتصويرية التي كان الشعراء القدامى يوظفونها في بناء قصائدهم الشعرية والتعبير عن رؤاهم ! ولدينا غلاذج كثيرة من هذه الدراسات ، منها دراسات طه حسين المعنوية بكتابة «سير الشعراء» ؛ ودراسات شوقي ضيف المعنوية بكتابة تاريخ اجتماعي وفني وسياسي للشعر العربي القديم ، في مسيرته الطويلة من الجاهلية إلى العصر الحديث ؛ ودراسات يوسف خليف التي تجري في نفس الدرب ، ولكنها تخرص في الوقت نفسه على أن تقيم توازناً بين ظواهر البيئة والتاريخ والسياسة وغيرها من أصول المنهج العلمي ، وبين العناصر الفنية الخالصة .

وقياساً على ما ذهبنا إليه من أمر هذا المنهج فإن النتائج المنبثقة من المقابلة بين حياة البارودي وفنه الشعري ، تصبح موضع شك من حيث تصويرها الصحيح لشخص البارودي وأحداث حياته ، ذلك أن الواقع في صورته الحقيقية ، يستحيل إلى واقع مختلف ، أو بمعنى آخر إلى «واقع فني» ! والواقع الحقيقي ليس غاية في ذاته ، ولكنه وسيلة موضوعية يعبر الفنان من خلالها عن رؤيته لأحداث الحياة من حوله . فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة الفنية حقيقة أخرى

تراثية ، تتمثل في أن البارودي الشاعر قد استعار عناصر قصائده على اختلاف موضوعاتها ومناسباتها ، لغةً وصوراً وأساليب تراثية ، أمكننا أن نتصور إلى أي مدى تخفّت عواطفه الحقيقية وراء قناع كثيف من الموروث اللغوي والتصويري ، الذي كان يجتلبه اجتلاباً من شعر عصور سحيقة في القدم بالقياس إلى عصره - ويحتفظ له ، في الوقت نفسه ، بدلالاته القديمة ! ومن ثم فإن «الأنا» السائرة في أشعاره هي «أنا» الشاعر القديم ، أو «أنا» المعجم اللغوي ؛ وعالم شعره الفني ، بأحداثه ومواقفه ، هو عالم الشعر القديم ، بصراعاته القبلية وأحزابه السياسية ، وخيله وسيوفه ورماحه ، ومعاركه وفروسانه ، وحكمه وأمثاله ! وفي اختصار إننا أمام صورة ملققة لحياة البارودي وشخصيته ، منبئة من الواقع الحقيقي الذي كان يعايشه ، ولسنا أمام «صورة بارودية» خالصة على نحو ما كان يزعم العقاد في مثل قوله :

«إن مقومات الشخصية البارودية قد بزغت من وراء حجب الأوضاع وأعباء العرف والاصطلاح ، فعرفنا الرجل من شعره على صورة كالتي عرفناه بها من سيرته وأخباره... وإن موضع التفوق البارز في شعر البارودي أنه قد ارتقى التعبير عن الشخصية ، هذا المرتقى الرفيع في عهد كان حسب الشاعر فيه أن يُحكم الصناعة ، وينقل الخواطر...»

وما كان يردده محمد حسين هيكل في كتاباته من أن «شعر البارودي حياته... وديوانه في مجموع صورة للمعصر الذي عاش فيه ، والبيئة التي أحاطت به ، والنهضة المتوثبة في الحياة حوله...» !

ولعل هؤلاء جميعاً قد تأثروا بقول البارودي :

**فانظر لقولي تجد نفسي مصورة**

**في صفحتيه ، فقولي خط تمثالي؛**

وليس معنى ما نقوله أن البارودي لم يعبر في أشعاره عن مواقفه من الحياة والناس من حوله على نحو ما يفعل الشعراء ، ولكن معناه أنه قد استعار لهذا التعبير لغة شعرية ، بمعجمها ومضامينها ومجازاتها ، من صنع شعراء آخرين ، فاختلطت ، لذلك ، أحداثه بأحداثهم ونفسه بأنفسهم اختلاطاً غريباً . ونسأل ، على سبيل التمثيل ، عن صوت الشاعر الذي نسمعه في هذه الأبيات الغزلية : أهو صوت الشاعر الجاهلي امرئ القيس ؛ أم صوت الشاعر الأموي عمر ابن أبي ربيعة ؟ أم العباسي أبي نواس ؟ إنه في الحقيقة هؤلاء جميعاً :

**فخلّ هذا ، وخذ في وصف غانية**

**سرتّ بحلوان في قلبي سوا ريهـا**



رِيَانَةُ الْقَدُّ، لَوْ أَنَّ الضَّجِيعَ لَهَا  
خَافَ الْعَيُونَ عَلَيْهَا، كَادَ يَطْوِيهَا  
فِي نَشْوَةِ الْخَمْرِ سُرٌّ مِنْ مَرَاشِقِهَا  
وَفِي الْأَرَاكَةِ شَكْلٌ مِنْ تَهَادِيهَا  
يَا لَيْلَةَ بَيْتِ أَسْقَى مِنْ بَنَانَتِهَا  
وَمَنْ لَوَاحِظُهَا خَمْرًا، وَمَنْ فِيهَا  
أَحْيَيْتِهَا، وَأَمْتُ النُّوْمَ مَعْتَصِمًا  
بِلَذَّةٍ لَا يَكَادُ الدَّهْرُ يَنْسِيهَا  
حَتَّى إِذَا رَفَّ خَيْطُ الْفَجْرِ وَابْتَدَرْتُ  
حَمَائِمَ الْأَيْكَ تَشْدُو فِي أَغَانِيهَا  
قَامَتْ تَمَائِلُ سَكْرَى فِي مَآزِرِهَا  
وَالرُّوْعُ يَبْعَثُهَا طَوْرًا وَيُثْنِيهَا  
تَخْشَى الضِّيَاءَ وَفِي أَزْرَارِهَا قَمَرٌ  
يَسْتَوْقِفُ الْعَيْنَ حَيْرَى فِي مَجَارِيهَا  
ثُمَّ انْثَنَتْ وَيَدِي قَبِيدٌ لِمُضَاصِرَةٍ  
كَالْخَيْزُرَانَةِ رِيًّا فِي ثَنِّيهَا

---

حَتَّى تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا عَلَى شَرَفٍ  
يَكَادُ يَمْنَعُ هَمَّ النَّفْسِ دَاعِيَهَا!  
وَحَرَكْتُ حَلَقَاتِ الْبَابِ فَاَنْفَتَحَتْ  
عَنْ سَاحَةِ سَكْنَتْ فِيهَا تَرَاقِيهَا  
فَعَدْتُ وَالْعَيْنُ غُرْقَى فِي مَدَامِعِهَا  
وَالْقَلْبُ فِي لَوْعَةٍ تَنْزُونُ وَازِيهَا  
فِي أَلْهَا لَيْلَةٍ كَانَتْ بِوَصْلَتِهَا  
تَارِيخٌ لِهَوِّ يَهْيِجُ النَّفْسَ رَاوِيهَا!

وقد كشف يوسف خليف ، في صفحات البحث المختلفة عن هذه الأصول التراثية في شعر البارودي : لغةً وصوراً ومعاني ، واهتم بصفة خاصة بمقابلة القصائد التي احتذى البارودي

فيها قصائد قديمة ، بنظائرها في الشعر القديم ؛ ولكنه تلطّف في نقد هذا الاتجاه الغالب على شعر الشاعر فوصفه بأنّه نزعة بدوية «انحدرت إليه من كثرة معاشته للتراث القديم ، وحلمه بالفارس العربي القديم . بكل ما فيه من مثالية احتفظ التاريخ والشعر العربي بصورة قوية منها» . وهي صورة تتراءى الفروسية العربية من خلالها ، مزاجاً عبقرياً من الشجاعة والفتوة والمروءة والنجدة والكرم ، وأيضاً من الحب والخمر والصيد والاستمتاع بالطبيعة ، وفي عبارة مختصرة التمسك بالمثل العليا والقيم الرفيعة من ناحية ، والاستمتاع بالحياة بكل ما فيها من متع «من ناحية أخرى» ! ويعتمد في تأكيد هذا الحب على اعتراف البارودي في نونيته التي قالها في منفاه ، بضيقه بحياة المدينة ، وإثاره لحياة البادية ، ومنها قوله :

محا البين ما أبقت عيون المها مني  
فُشِبْتُ ولم أقض اللُبانة من سني؛

---

فإن لم تجد في المذنّ ماشئت من قرى  
فاصنحِرْ فإن البيد خير من المدن  
صحارٍ يعيش المرء فيها بسيفه  
شديد الحميا غير مغضٍ على دمن  
وأي حياة لامرئ بين بلدة  
يظل بها بين العواثر والدخن  
لعمرى لكوخ من ثمام بتلعة  
أحبّ إلى قلبي من البيت ذي الكنّ  
واطرب من ديك يصيح بكوة،  
أراكية تدعو هديلاً على غصن  
وأحسن من دار وخيم هواؤها  
مبيتك من بحبوحة القاع في صحن  
تري كل شيء تُصب عينيك مائلاً  
كانك في دنياك في جنّتي عدن  
تدور جياد الخيل حولك شرباً  
تجاذب أطراف الأعنة كالجنّ

إذا سمعت صوت الصريخ تنصبت  
فتدرك ما لا تبصر العين بالأذن!  
قتلك لعمرى عيشة بدوية  
موطاة الأكفاف راسخة الركن

وقد امتدت هذه «النزعة البدوية» إلى أغراض شعره جميعاً : الوصف ، والغزل ،  
والمدح ، والثناء ، والحكمة ، والمثل ، لغة ومعاني وصوراً كما قلنا من قبل ، حتى تحولت به إلى  
تقليد خالص لقصائد الشعر القديم ، واحتذاء تام للغة وصوره ومعانيه . ولا نظن أن حب  
البارودي لحياة البادية يكفي وحده لتعليل هذه الظاهرة الفنية الغالبة على شعره ، وهو حب  
على كل حال يدخل في باب التقليد ، فقد كان يؤثر على عكس ما جاء في قصيدته ، العيش في  
أجمل أحياء القاهرة المتميزة بقصورها ، والغنية بحدائقها الظليلة . ولعل من بين ما يؤكد أن هذه  
«النزعة البدوية» من قبيل الاحتذاء الفني الخالص ، أن البارودي يترامى في قصيدته التي استقبل  
بها الخديوي إسماعيل عند عودته من الأستانة لتولي حكم مصر ، شاعراً جاهلياً في معجمه  
وأسلوبه وصوره ومعانيه ، فيرى في موكب الخديوي رحلة صحراوية من نوع تلك الرحلات  
«الخيالية» ، التي كان الشعراء الجاهليون يفتتحون بها قصائدهم على نحو ما هو معروف -  
ونختزئ منها هذه الأبيات :

أقول لركب مُدْلِجٍ هفت بهم  
رياح الكرى ميل الطلى والعمائم  
تجد بهم كوم المهاري لواغبا  
على ما تراه ، راميات المناسم  
تصيح إلى رجع الحذاء كأنها  
تحن إلى الف قديم مصارم  
ويلحقها من روعة السوط جئة  
فتمرق شعناً من فجاج المخارم  
لهن إلى الحادي التفاتة وامق  
فمن رازح مُعبي ، وأخِر رازم  
الايها الركب الذي خامر السرى  
بكل فتى للبين أغير ساهم

قفأ بي قليلاً وانظرا بي أشتقي  
بلثم الحصى بين اللوى فالنعائم

كما يترأى لقارنه ، في قصيدة أخرى ، شاعراً جاهلياً يقطع الصحراء الموحشة على ظهر  
ناقة «أسطورية» لا تمّل ولا تتعب ، فيقول :

بروعاء المسامع ما تمطّنت  
بحمل بين سائمة مخاض  
خرجتُ بها على البیداء وهنا  
خروج الليث من سدف الغياض  
تقلّب أيدياً متسابقات  
إلى الغيايات كالنبل المواضي  
مددت زمامها والصبح باد  
فما كفكفتها والليل غاضي

---

أحال السير جدّتها رماداً  
فراحت وهي خاوية الوفاض  
وما كانت لتسام غير أني  
رميت بها اعترامي واعتراضي  
هتكت بها ستور الليل حتى  
خرجت من السواد إلى البياض

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نعرض نماذج من هذه القصيدة أو تلك ، فلا تخلو قصيدة واحدة  
في ديوانه من هذه اللغة والصور والمعاني البدوية - فالغزل ، وهو فن ذاتي خالص ، ينشئ ، في  
أكثر الأحيان ، من تجارب خاصة يوظفها الشعراء أحياناً في التعبير عن مواقفهم من الحياة والناس  
في أيامهم ، لم ينح ، هو الآخر ، من غزو «التزعة البدوية» التي أحوّله إلى تجارب «غيرية»  
عملت على تزييف الطاقة العاطفية التي تنساب في لغته وصوره ومعانيه ، لأنها مثل غيرها ،  
عواطف مجتلية صنعها الشعراء القدامى من جهة ، والمعجم اللغوي المستعار من جهة أخرى :

فهو يكثر من ترديد الأسماء الموروثة التي تدور في أشعار القدامى من مثل : ربا ، وليلى ولياء  
ومية... كما يحن ، في غزلياته ، إلى مغانيهم ، في مثل قوله :

أحنّ إلى وادي النقا، ويسرني  
على بعده أن تستهل سعوده  
وأصدقه ودي، وإن كنت عالماً  
بان النقا لم يدنْ مني بعيده  
مغانْ هوى تجري بدمعي وهاده  
وتشرق من نيران قلبي نجوده  
تضنْ بإهداء السلام طبائمه  
وتكرم مثنوى الطارقين أسوده!  
تساهم فيه الباس والحسن فاستوت  
ضراغمه عند اللقاء، وعيده  
تلاقت به أسيافه ولحافظه  
ومالت به أرماحه وقدوده  
فكم من صريع لأثداوى جراحه  
وكم من أسير لأثحل قيوده  
وفي الحي ظبي إن ترنمتَ باسمه  
تنسّرَ وأشييه وهاج حسوده

---

تألق فيه الحسن فامتدَّ فرغُه  
إلى قدميه، واستدارت نهوده  
فللمسك رِياءه، ولللبان قدّه  
ولللورد خداه، وللظبي جيده!  
وعلى هذا النحو من التكلف يمضي البارودي ، في «احتذاء» الغزل القديم !

ولعل أخطر ما أنتجته هذه «الزعة البدوية» في شعر البارودي ، هو «ظاهرة التلفيق» على

نحو ماتبتدي في اللغة والصور والمعاني - ونختار من هذا التلقيق لوحتين من قصيدتين : يصور في الأولى رحلة قطار ركبه من القاهرة إلى «الدقهلية» ، حيث ضيعته الجميلة التي لاذ بها بعد استقالته من الوزارة ، وهو يخصصها لوصف القطار ، هذه الوسيلة الجديدة للسفر ، فيقول :

ولقد علوتُ سراً أدهمَ لوجرى  
في شأوه برق تعثر أوكبا،  
يطوي المدى طي السجل، ويهتدي  
في كل مهمة يضل بها القطا،  
يجري على عجل فلا يشكو الوجى  
مدّ النهار، ولا يمل من السرى!  
لا لوخذ منه ولا الرسيم ولا يرى  
يمشي العرضنة أو يسير الهيدبي!  
ريان ملء ضلوعه، لكنه  
يشكو بزفرته لهيباً في الحشا،

مازال ينهج في المسير طرائقاً  
تدع الجياد مقيدات بالوجى،  
حتى وصلت إلى جناب الفيح  
زاهي النبات بعيد أعماق الثرى!

فالقطار يتراءى للبارودي في هذه اللوحة التراثية جواً غريباً ، بناء الشاعر بناء خاصاً ، فقد حشد له كل صفات الخيل الأصيلة من القوة والسرعة والضخامة ، وأحاطه ببيئة صحراوية استعار مكوناتها من موروث الشعر القديم : من الصحراء والوجى والسرى والوخذ والرسيم والعرضنة والهيدبي ، ولولا أنه ذكر في البيت الثالث أنه حصان «يجري على عجل...» ما عرفنا أنه يصف «قطاراً حديدياً» لاحتساناً حيوانياً !

ويرصد في اللوحة الأخرى موقف وداع تقليدي يكثر وروده في الشعر القديم ، وعلى الرغم من أن الذين يودعهم قد رحلوا على «الوابور» فإنه يحشد في اللوحة معجماً لغوياً وتصويرياً ، هو نفسه المعجم التراثي الذي تتردد عناصره في الشعر القديم ، من «البين والجمال التي تزم وتشد ، والغمام الذي يشبه به سير القطار» ، وأخيراً سعد هذا الراعي القديم الذي

يضرب به المثل على سوء رعي الإبل في قولهم : «ما هكذا يا سعد تورد الإبل» ! يريدون به كل من يجانبه الصواب في أداء الأعمال ! ومن الغريب أنه يستعير «تعب الغراب» لصوت القطار ، رمزاً عن رحيل الأحبة وفراق الأصحاب :

هو البين حتى لاسلام ولا رد  
ولا نظرة يقضي بها حقه الوجد  
لقد نعب «الوابور» بالبين بينهم  
فساروا ولا زُموا جمالا ولا شدوا  
سرى بهم سير الغمام، كأنما  
له في تنائي كل ذي خُلة قصد  
فلا عين إلا وهي عين من البكا  
ولا خد إلا للدموع به خد  
فيا سعد حدثني بأخبار من مضى  
فأنت خير بالأحاديث يا سعد!

ولانبالغ حين نقول إن التلفيق التصويري واللغوي والمعنوي أصل من أصول شعر البارودي ، وهو أصل رأينا يوسف خليف يحتج له ويبرره ، ويراه خلقاً جديداً للقصيدة العربية الحديثة ، «يتواصل فيه القديم مع الجديد ، والماضي مع الحاضر ، والتراث مع المعاصرة والبداءة مع الحضارة ، من خلال «القصيدة البدوية الحضرية ، التي أصلها المتنبي من قبل ! ويراه العقاد مثلاً قديراً «ليس دور الشاعر البدوي ، فوفاه لغةً وشعوراً وزياً وحركة ، وخلق خلقاً جديداً ، وجعل له مثالا من نفسه وحياته ، وأصبح مبتكراً في هذا الدور الذي أخذه ، كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله...» !

ونعتقد ، على عكس هذه الأحكام وغيرها ، بأن الذين يُطرون دور البارودي ، ويضعونه على رأس «مدرسة إحياء الشعر العربي» في العصر الحديث ، يصدرون عن مواقف قومية أكثر من صدروهم عن مواقف فنية ، فقد كانت هناك حاجة ماسة لمواجهة الاستعمار الغربي ، الذي انقض على الشرق العربي بعد خروج تركيا ، يريد استعمارها ، ومن ثم فقد أحس العرب في كل مكان بالحاجة إلى العودة إلى التراث ، يعتصمون به من غزو الفكر الغربي والحضارة الغربية من ناحية ، ويؤصلون به شخصيتهم العربية من ناحية أخرى . كما نعتقد أن انحياز البارودي إلى «احتذاء» التراث الشعري للقدماء قد أسهم ، مع عوامل أخرى ، في بقاء تطور الشعر العربي

الحديث ، وخلق قناعة فنية ، تتمثل في أن التجديد يجب أن يتم في إطار القديم ، وفي عبارة أخرى أصبحت «الصيغة الملفقة» التي بناها البارودي من التراث القديم ، هي الصيغة المثلى التي التزم بها الشعراء المحدثون ، وهي صيغة لا تزال تعيش جنباً إلى جنب مع الصيغة الجديدة في حركة الشعر الجديد . وتذكرنا هذه الصيغة بشعر شاعر عباسي راد هذا الاتجاه التلفيقي في أشعاره ، هو مهيار الديلمي . وفي اختصار ، إن البارودي يبدو وكأنه شاعر قديم ، جاهلي أو عباسي ، رحل عصره ونسيه بيتنا ! . .

ولا يسعني ، في ختام هذا التعليق ، إلا أن أحيي صديقي العالم الأستاذ الدكتور يوسف خليف ، على دراسته العميقة وآرائه الجديدة ، التي كشفت عن حقائق ، في شعر البارودي ، لم نكن نعرف عنها شيئاً واضحاً من قبل .

#### □ د . سليمان الشطي - رئيس الجلسة □

شكراً للدكتور إبراهيم عبدالرحمن على هذا التعقيب العلمي ، الذي تمنى أن تثرى هذه الندوة بمثله ، وسنبداً الآن بفتح المجال للمناقشة ، أولاً نعطي فرصة لزملائنا الذين حضروا للمشاركة والإدلاء بآرائهم ، ويبقى لنا من الوقت إذا التزمنا بدقة الوقت ما يقارب (٤٥) دقيقة ، نرجو أن تتمكن من ضبطها ، حتى نتيح الوقت الكافي للجلسة التي تعقب جلستنا هذه .

هناك بعض الأمور التنظيمية التي سأقترحها عليكم ، وأرجو أن تنال رضاكم ، أتمنى أن نعطي لكل متحدث ثلاث دقائق - إن سمحتم أو وافقتم ، ثلاث دقائق لكل متحدث ، وستتبع أسلوب جمع الأسماء أولاً ، وعندما نكتمل نبدأ بإعطائها الفرصة لمدة ثلاث دقائق حسب الترتيب .

وإذا أتيت لنا الفرصة لفتح المجال مرة أخرى ، فمن الممكن أن نفتحه بحدود الوقت ، وستترك خمس دقائق بعد انتهاء المناقشة للباحث وكذلك للمعقب ليعقب إن أراد التعقيب بعد ذلك ، ولناخذ استراحة قصيرة .

#### □ الأستاذ/ خالد الشايعي □

رغم أننا قد استمتعنا بهذه الندوة ، إلا أن الأستاذين الباحث والمعقب قد أوقعنا في حيرة ، فالباحث تحدث عن مفهوم المعاصرة ، ودور البارودي في المزج بين التراثية وبين المعاصرة ، أي بين الماضي والحاضر . ويعتقد الباحث ، بأن البارودي رد الشعر إلى مساره الصحيح ، بينما المعقب يعتقد غير ذلك ، ونحن في الواقع نريد أن نعرف دور البارودي الحقيقي ، وموقفه من



المعاصرة ، وما اتصلت به هذه المعاصرة إلى الساحة الأدبية في الوقت الحالي . ودور الشعر في الوقت الحالي في ربط هذا الحاضر بالجذور ، أو في اللغة العربية الصحيحة المطلوبة للتعبير الواقعي عن الذات . وفي الحقيقة ، أنا أريد أن أعرف دور البارودي الحقيقي في المعاصرة المقصودة في هذا البحث .

## □ دكتور/ ماهر حسن فهمي □

تساءل الباحث لماذا لم يظهر خلال عدة قرون شاعر كالبارودي ، ورأى أن هذا يرجع إلى الموهبة الإلهية ، التي عجز الناس عن تفسيرها إلى الآن ، وإلا فلماذا لم يظهر مع البارودي آخرون ؟ . .

والحقيقة أنه بعد القرن الخامس ، بدأت الأمة الإسلامية بالانحدار ثقافياً واجتماعياً ، ومن هنا انحدرت الحياة الأدبية ، وما كان من الممكن أن تنهض إلا بعد أن تنهض الأمة مرة ثانية . لأن الأمم لها أعمار - كما يقول ابن خلدون - كالإنسان ، بعد الشيخوخة تبدأ مرة ثانية ، وهذا هو الذي حدث ، عندما بدأت النهضة ، بدأت دماء الحياة تسري في جسم ، الأمة ، وكان لابد أن يظهر الشاعر الذي يحرك هذه الحياة الأدبية .

هناك نظريتان : النظرية الأولى ترى أن العبقريّة سمات خاصة في الإنسان ، وهي نظرية «لامبروزو» ونظرية «كارلايل» في كتابه «الأبطال وعبادة الأبطال» . والنظرية الثانية باختصار ترى أن العبقريّة هي إفراز اجتماعي ، وأن الأزمنة العظيمة هي التي تؤكد العظماء ، وهي نظرية «هيجل» و«ماركس» ، ومن هنا جاءت فكرة البديل ، لأنه لو لم يقم نابليون بدوره في الثورة الفرنسية ، لكان هناك بديل ، ولذلك أنا أقول : لو لم يظهر البارودي ، لظهر آخر يحول مجرى التيار ، لأن الحياة كانت فعلاً قد نضجت ، والمرحلة كلها في تحول ، ولابد أن يظهر الشاعر الذي يقود هذا التحول . . . لماذا البارودي بالذات ؟ . . ربما لأنه استوعب التراث ، ولأنه تخلص من تأثير المعاصرين ، ولأصالة طبعه .

النقطة الثانية التي أثارها الأستاذ المعقب ، أنا أريد أن أجمع بين الفكرتين ، فالمعقب يرى أن الفكرتين في ضبط البيئة وحتمية البيئة هما الأساس ، بينما يرى الباحث العبقريّة ، وأنا أقول بالنظريتين معاً ، إنه لا عبقريّة دون بيئة ، ولا بيئة دون عبقريّة . نقطة أخرى أثارها المعقب ، أن احتذاء البارودي للشعر القديم ، ربما آخر هذا التطور ، فخطوات التطور كانت بطيئة ، أو جعل خطوات التطور أكثر ببطئاً ، وأظنه يلمح لحركة الديوان التي ماتت في مهدها ، وحركة الديوان ما

كان من الممكن أن تعيش ، لأن البتة التي أراد أصحاب الديوان أن يزرعوها في التربة المصرية ، هذه التربة لم تكن مهيأة في عصر شوقي ، وهو يد جناحيه في مرحلة مصر ، في البحث عن الشخصية بعد الاستعمار ، وبعد صدمة الاستعمار - وبعد بداية الإفاقة من صدمة الاستعمار . . كان لابد من ظهور الشاعر الذي يحاول البحث عن مصر ، عن الشخصية المصرية ، هل مصر تنتمي إلى مصر للمصريين ؟ .. أوللنهضة الفرعونية ؟ .. هل مصر تنتمي لثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط ؟ .. هل مصر تنتمي للعروبة ؟ .. هل مصر تنتمي للأمة الإسلامية ؟ .. ومن هنا كانت هذه الدوائر التي تحدثنا عنها ، هي كانت دوائر حقيقية بشعره ، ووجدت مصر نفسها بانتماها العربي الإسلامي ، ومن هنا عندما كان شوقي يردد باسم العروبة كلها :

### وللحرية الحمراء باب

#### بكل يد مضجعة يُدق

كانت الجماهير تردد معه هذا ، وما كانت الجماهير مستعدة في هذه المرحلة أن تردد مع شعراء الديوان :

### تمهل يانسيم ولا تكدر

#### نعاس النهر بالهمس الضعيف

فالبارودي ما كان له أن يكون غير ما كان . شاعر يتأثر بالتراث ، ويحاول - من خلال هذا التراث - أن يعبر عن عصره ، ثم يأتي شوقي ليخلص الصياغة العربية من يداتها ، وليحاول خطوة في طريق التجديد عن طريق المسرحيات أو ما إلى ذلك .

### □ دكتور منصور الحازمي □

وأنا استمع إلى أستاذي د . يوسف خليف عادت بي الذكرى إلى أكثر من ثلاثين عاماً مضت ، عندما كنت طالباً في جامعة القاهرة... فلا تريد أن تغير من طبع د . يوسف خليف الآن بظهور المدارس الجديدة... ولكن أقول إن هناك ملاحظات على بعض ما ورد في محاضرة أستاذي... أود أن أستوضحه فيها...

ورد في البحث مصطلح عصور الظلام ، ونحن قد نحاشينا أن نصم العصور العربية المتأخرة بعصور الظلام ، تمشياً مع «دارك إيجز» Darke الذي نعرفه في عصور أوروبا ، فلذلك أنا لا أحب في الواقع هذه الكلمة ، وقد غيرناها في قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود ، وقلنا فلنسّم هذه العصور : الأدب من القرن السابع إلى القرن الثاني عشر ، تجنباً للإحراج .

التاحية الثانية : الامتداد الزمني ، ثمانية قرون ، فهل يمكن أن يعتد به في تقدير البارودي ؟ وهل إنه قفز هذه الثمانية قرون إلى القرون القديمة ؟... أو ليس التراث هو المحطة الأساسية التي ينطلق منها أي شاعر في الواقع ، بغض النظر عن هذا الامتداد الزمني ؟... فالزمن هنا في الواقع هو نسبي ، ليس له أي تقدير في رأيي... ثم إنني أقول مع الدكتور ماهر حسن فهمي : لو لم يظهر البارودي ، أما كان من الممكن أن يظهر شاعر عربي آخر ؟... لا سيما وأن الظروف المحيطة كما قال الباحث مهياة لظهور هذا الشاعر .

ثم ماذا عن الشعراء في البلدان العربية الأخرى ؟.. في الواقع نحن نركز على البارودي ، وننسى أن هناك شعراء عرب ظهوروا في بلدان متفرقة ، وأذكر ما قاله الدكتور طه حسين في كتابه عن الأدب في الجزيرة العربية ، كان يشيد في الواقع ، وينتوّه بالشعراء الذين ظهوروا حول دعوة الشيخ محمد عبدالوهاب... أين هؤلاء الشعراء مثلاً ؟...

ثم أيضاً : الألوان الثلاثة ، إذا سلمنا بصحتها (الوردية والحمرات والرمادية) ، في الواقع إن الرمادية في رأيي تدل على عدم الشبث على المبدأ ، فلماذا لم نسمها «المرحلة السوداء» مثلاً ؟... يمكن أن تكون التسمية أفضل .

#### □ دكتور نعيم اليافي □

أود أن أثير بعض القضايا النقدية ، وهذه القضايا النقدية التي تثيرها ندوتنا اليوم تتعلق بأفق القراءة لدينا اليوم قراءتان مختلفتان لشعر البارودي ، وربما سنشاهد غداً قراءات متعددة أيضاً ، أليس جديراً بنا أن نحدد بعض المفاهيم الأولية حتى نستطيع أن نناقش في القضايا النقدية ؟...

لقد أثار الباحث مفهوم التراث ومفهوم المعاصرة ، هذه قضية إشكالية كبيرة ، حددها من خلال مفهوم القديم والجديد ، هنالك مفاهيم كثيرة لقضية التراث ولقضية المعاصرة ، وأعتقد أن رؤية المعقب تختلف عن هذا الموضوع .

إلى جانب قضية المفاهيم وقضية المصطلحات ، تأتي هذه التقسيمات المرحلية التي قسمها الباحث ، أليست هذه التقسيمات ، سواء امتدت إلى البنية الفنية أو إلى الموضوعات ، هي مراحل متداخلة لا يمكن الحسم فيها لامن حيث المضمون ولامن حيث الاستمداد ؟ أليس الأجدر -سؤال أو قضية نثيرها- أن نبحث في شعر البارودي انطلاقاً من بنيت الفنية ، حتى نحدد مفهوم القديم ومفهوم الجديد ؟...

وفيما يتعلق بالمعقب ، فقد قسّم أو رأى أن المناهج النقدية تنقسم إلى قسمين ، وسوف أسميهما : منهج النص المفتوح ، ومنهج النص المغلق ، ثم حاور الباحث من خلال منهجه المضاد ، هل نستطيع إذا اتبعنا هذه الإشكالية أن نحاور بعضنا البعض ؟ ألا يوجد هناك منهج ثالث هو منهج النص المتعدد ؟ . . برأيي أنه لا يمكن أن نقسم المناهج مباشرة ، هكذا قسمة ، سوداء أو بيضاء ، منهج النص المفتوح ، ومنهج النص المغلق ، هذه قضايا إشكالية ، أردت أن أثيرها لنعمقها في الندوات المقبلة .

□ دكتور / محمد حسن عبدالله □

في تلخيص الباحث الدكتور يوسف خليف ، لحياة البارودي ودوره التاريخي في تطوير القصيدة العربية ، جرى الربط بين حسان وشار والبارودي من حيث أن كلاّ منهما يعيش في مرحلة انتقال ، ويستصفي عناصر ، ويستمر بها وينميها ، وربما يغلب على ظني أن حساناً يُستبعد من هذه الموازنة أو هذه المقارنة . لأنه عاش مرحلتين ، وفصل بينهما تقريباً تماماً ، لم يستصحب إلا اللغة ، وهذا شيء طبيعي ؛ لأنه لا يستطيع أن يكتب بغير لغته ، ولا يشعر بغير طبائع بيئته . ولكن جانب القيم والتصور والمثّل قد اختلف تماماً . ولذلك اختلف شعره أيضاً . ومن هنا كان الحكم النقدي أو التعليق النقدي : «إن الشعر نكدٌ بأبه الشر ، إذا قال في الخير ضعف» .

انظر إلى حسان ووضع حسان على محك التجربة ، في انقطاع فن الشعر أو اختلافه ما بين مرحلة وأخرى ، لا أظن أن حساناً هو النسخة الأولى من بشار ، ولأن بشاراً أيضاً هو النسخة الأولى أو الثانية الممهدة للبارودي ، فالأدوار في ظني تختلف ، وليس هذا بمستغرب لأنه لا تجربة تعيد تجربة أخرى ، لا في الشعر ، ولا في الحياة ذاتها .

الملحوظة الثانية : هي القول بأن البارودي قام بدور من التوفيق بين التراث والمعاصرة ، ويغلب على ظني أن البارودي تراثٌ كامل ، وليس فيه شيء من المعاصرة إلا في النزر اليسير ، الذي لا يَضَعُهُ في صف من مهدّوا للعصر ، إلا من خلال أنه ألغى المساحة الضئيلة الضعيفة من تاريخ الشعر العربي ، فله فضل إرساء حركة التطوير التي جاءت بعده على أصولها التراثية في مرحلة القوة ، العودة إلى العصر العباسي ، إلى آخر الأقوياء في القرن الخامس وإلغاء ما بعد ذلك - لأن المعاصرة في ظني ليست مفردات ، وليست إشارات إلى مخترعات ، وإنما هي نوع من الرؤية ، نوع من التصور ، التصور للحياة ، التصور لموقع الشاعر في المجتمع والحياة أيضاً . إذا استطاع أن يؤدي هذا الدور ، فقد عاصر مرحلته ، وإذا عجز عن أداء هذا الدور ، فإنه تراث ،

حتى وإن كان بلبس ويتكلم ويشير ويصف بعض مشاهد عصره . فربما يكون المزج بين المعاصرة والتراث ، أقرب أن يوصف به أحمد شوقي الذي جدد في شكل القصيدة نسبياً . وفي شكل الأداء الشعري أيضاً من خلال المسرح ، ويعودته إلى «البهاء زهير» ، وإلى «ابن سناء الملك» ممن يظهر فيهم الطابع المحلي جداً . المصري جداً . واستثمر شوقي هذا . وأظن أنه في مقدمة شوقي وكلامه ، ما يؤكد أنه لم يحفل بالشعراء الكبار يأخذ منهم المعاني ، بقدر ما كان يحفل بشعراء الصف الثاني ، الذين تجلّت فيهم الروح المصرية ، وعمدونه بكثير من الصور والتعابير .

□ دكتور / محمد حامد الحفصيري □

شكراً لأستاذي الدكتور يوسف خليف على هذه المحاورة الجيدة التي أتحفنا بها . ولكنني أريد اختصاراً أن أخالفه بهذه المقارنة ، التي أتى بها بين شاعرنا الكبير محمود سامي البارودي وبين أبي الطيب المتنبي لحقيقة الدراسة فقط ، إنه فعلاً أجاد ، ونحن في ميسر الحاجة لهذه النبضة العربية التي أشار إليها ، وخاصة في مصرنا العربية ، لأن هذه النبضة العربية التي حاول أستاذنا الكبير أن يقرنها بالمتنبي والبارودي لأول مرة ، لنسمع أن البارودي يضاهي المتنبي . قد يمكن أنه استفاد من المتنبي ، واستفاد الشيء القليل . فرق كبير في السياسة ، وفي المنهجية ، وفي التراث ، وفي الكلمة ، وفي اللفظ .

شعر المتنبي هو نابض بالعروبة فعلاً ، وأنا أشم هذه العروبة فعلاً في شاعرنا الكبير محمود سامي البارودي ، ولكن هذه عروبة محدودة لأنها متأثرة بالمحلية .

الشيء الثاني : إن هناك جوانب سياسية . اختلاف كبير بين منهجية البارودي ومنهجية المتنبي ، هذه المنهجية في إمكاني أن أستنبطها من المتنبي عندما زار مصر هنا ، وزار كافور ولم يكن موظفاً ، البارودي كان موظفاً ووصل إلى درجة رئيس وزارة ، هناك يوجد فرق ، إنسان يتقلد منصب ويصل إلى درجة رئيس وزارة ، فمعنى ذلك أنه يوجد شك . لكنه مناضل أصبح عسكرياً ، وكافح وناضل ، وكافح في البوسنة والهرسك وكريت والنخ... هنا نجد المتنبي يقول :

عيدٌ بآيةِ حالٍ عدتِ يا عيد

بما مضى، أم لأمس فيك تجديدٌ

أما الأحبةُ فالبيداءُ دونهمُ

فليتِ دونك يداً دونها بيدُ

الأحبة : أحبة المتنبي هم غير أحبة البارودي ، أحباء المتنبي هنا يقصد زوجته وأولاده ، ... ،

...الخ ولكن أحباء البارودي آخرين... هنا فيها خمرة وفيها نساء وفيها أشياء أخرى ، هناك اختلاف كبير جداً ، أما الدراسة فأرى أنه يجب أن نستفيد من هذه الدراسة ، يجب أن نفرق بين المتنبي والبارودي ، هذا الشيء الجديد الذي أتى به أستاذنا . أستاذ اللغة العربية ، وأستاذ الأدب ، يجب أن نفرق بين المتنبي وبين البارودي ، وكلاهما شاعران ممتازان في إمكاننا أن نستفيد منهما ، لكن بالنسبة لمحمود سامي البارودي ، فله طرائقه الخاصة في البحث ، في السلفية ، في قوة الأسلوب...الخ... والسلام عليكم .

□ الأستاذ/ محمد التهامي □

الحقيقة أنني بعد هذا الكلام العلمي الأدبي القيم الكبير الذي سمعته من كبار الأساتذة الآن ، بالرغم من هذا ، فما زالت شخصية البارودي في نظري ، بحاجة إلى كثير من الإيضاح ، هل البارودي حقيقة رجل قفز إلى عالمنا من البداء؟... وهو غريب تمام الغربة عنه... أم أن البارودي كما قال العقاد : إن البارودي كان ممثلاً للبديوي يجيد التمثيل؟... أم أن البارودي كما قال هيكल : إنه شاعر معاصر لعصره ، يعيش حياته ، ويعكس حياته ، ولكن في أسلوب بدوي

هذا التنافر في المواقف الثلاثة أطمع في أستاذنا الباحث أن يوضحه .

□ دكتور/ محمد مصطفى هدارة □

هناك بعض الملاحظات أود أن أذكرها بسرعة...

الملاحظة الأولى : إن قضية التراث والمعاصرة بحاجة إلى إعادة نظر مرة أخرى ، لأن التراث كما شرحه الباحث ، يكاد يقتصر على ظواهر شكلية في ألفاظ ، وأسماء ، وبعض الأمثلة ، وبعض الصور ، والمعارضة ، ونحن نود أن نتعمق في التراث أكثر من ذلك ، من حيث بنية الشعر وفنيته أيضاً .

كذلك الأمر بالنسبة للمعاصرة . فليس هو مجرد وصف البيئة المصرية ، أو الحديث عن فتاة «شبرا» . كنت أتمنى أن يدخل الباحث في أعماق البارودي ، وقد تعلم وتلمذ على «جمال الدين الأفغاني» ، وتأثر كثيراً بأرائه ، وهناك قصائد يتحدث فيها عن الحرية وعن الاستبداد ، تكاد تكون مطابقة لكلام جمال الدين الأفغاني ، فالمسألة أيضاً هي مسألة مهمة من الناحية الفكرية .

بعد ذلك ، أرى أن الباحث يكاد يلتزم بكلام العقاد ومحمد حسين هيكل ، في كل بحثه والذي حدد الرؤية في البحث . كنت أتمنى أن يخرج على هذه المطابقة بين حياة البارودي

وشعره ، ليتحرر شعر البارودي من هذا الإطار التقليدي .

بعد ذلك ، جاءت أيضاً كلمة : «من هناك مد أيضاً رحلاته إلى فرنسا ، وعبر المانش إلى إنكلترا بعد حرب البلقان»... والواقع أن البارودي قد ذهب إلى فرنسا وإنكلترا بعد عودته من تركيا مباشرة ، في معية الخديوي إسماعيل عام ١٨٦٢ ، لكن هذا التاريخ متأخر جداً ، وليس صحيحاً ، وأرجو استدراكه .

أيضاً بالنسبة لما جاء في مسألة المطبعة ، واهتمام البارودي بالكتب المطبوعة والتراث وما إلى ذلك . كل كتب البارودي ودواوين الشعر التي اختار منها ، والتي قرأها ، كانت من مكتبته الخاصة ، وكانت مخطوطة ، وهو لم يصطحبها معه في المنفى ، وإنما أخذت هذه المكتبة بكاملها إلى دار الكتب المصرية مع مصادرة أملاك البارودي . فهو كان مجرداً عنها تماماً ، ولهذا فإني أكاد أقطع بما لا يدع مجالاً للشك ، أن مختاراته التي تمت كما قيل في السنوات الأربع التي قضاها في مصر ، فهذا كلام غير صحيح ، وإنما هي من مختارات الشباب ، ورجع إليها ليرتبها .

وهناك أمور أخرى لا أريد أن أطيل فيها ، لكنني أود أن أتكلم عن فكرة الباحث عن مراحل حياة البارودي ، بأنها تحتاج أيضاً إلى مراجعة ، لاستخراج نتائج مهمة أخرى منها . كما أرى أن المطابقة بين الشعر - كما أسلفت - وحياة البارودي ، هي التي أوقعته في بعض المزالق .

#### □ د . هلال الشايحي □

هناك مفهومات وردت في البحث تحتاج فعلاً إلى تحديد ، منها ، مفهوم التراث والمعاصرة ، لأن مفهوم التراث أيضاً قد انقلب داخل البحث إلى مفهوم الأصالة ، ومفهوم الأصالة قد نختلف فيه كثيراً ، إذا كان هو في البحث على الأقل مرادفاً للتراث بهذا السياق . فلا شك بأن هذا المصطلح ، مصطلح التراث ، الذي آل في البحث إلى مصطلح الأصالة ، يحتاج إلى نوع من التحديد ، لكي تكون هناك أيضاً مفارقة بين ما يسمى بالتراث ، وما يسمى أيضاً بالأصالة في ذلك ، في مستوى النقد الأدبي على الأقل ، ومفهوم الأصالة بالنسبة للنقد الغربي بحد ذاته ، لأنه معرف مفهوم الأصالة في عصرنا الحديث منذ العقاد عن النقد الغربي تقريباً ، وهذه أثارت مشكلة داخل البحث . مشكلة لي أنا شخصياً .

الجهة الأخرى : إن المصادر الأساسية التي اعتمد عليها الباحث - أنا حسب قراءتي - مصدران : العقاد في شعراء مصر في الجيل الماضي تقريباً ، وبعد ذلك مقدمة هيكل في شعر البارودي ، وبالرغم من هذا الفارق وهو عشرات السنين ، إلا أنني لا أجد هذا البحث يتقدم

خطوة ، إن لم يكن يتأخر عما قيل عن البارودي عند العقاد وعند هيكल وغيره في نفس الوقت ، هذه أيضاً ثانية ، وهذه أيضاً مستوى في إشكالية البحث تقريباً ، وأيضاً حيرتني أنا كما حيرت غيري في ذلك أيضاً .

هناك أيضاً مايسمى بهذه التقابلية ، بين مصطلح التراث والمعاصرة ، قد وردت في شكل مفارقة تقريباً ، ولكنها وردت بشكل مفارقة لم تلتق أبداً ، لأنها قد وردت في شكل منفصل بينما يمكن أن تكون على مستوى الفن - كما قيل وسبقني إلى ذلك بعض الزملاء - إذا طرحت على مستوى التحليل الفني ، والتحليل الأسلوبي ، فستكون هذه المحاور بين التراث والمعاصرة . ستكون تقريباً محاوراً كما نقول «ديالكتيكية» تؤثر في بعضها ، وتستقطب بعضها ، وتتجاذب في نفس الوقت ، لتؤسس تقريباً رؤية كاملة حول البارودي ، وحول مستوى شعر البارودي وتحليل شعر البارودي ، فلذلك أرى أن البحث لم يقدم لي هذا ، على الأقل كقارئ .

#### □ رد الباحث الأستاذ الدكتور يوسف خليف □

أشكر مخلصاً حقاً كل هؤلاء الزملاء الذين أثاروا هذه الملاحظات ، وأعتقد أن الهدف في النهاية هو أن نلتقي على قضية سليمة في هذا الموضوع ، أو على حكم سديد في هذا الموضوع . الكلام الذي قيل كثير . «وما يدرى خراشٌ ما يصيد» ، فالظباء قد تكاثرت علي ولا أدري من أين ساءبداً وإلى أين أنتهي ؟.

بالنسبة للدكتور هلال الشايجي ، الذي طرح مسألة المصادر التي اعتمدت عليها ، وحصرها بالعقاد وهيكل . هذا الكلام غير صحيح ، لأن مصدري الأساسي في هذه الدراسة هو ديوان البارودي ، وما حوله من دراسات تاريخية واجتماعية للعصر ، ومع الرجوع إلى العقاد وهيكل من حيث إنهما أدركا عصرأ قريباً من عصر البارودي ، ولهما آراؤهما ، وهذه الآراء في الحقيقة اعترافٌ للحق ، ولذلك سجلتها ، فهي - مصدر كل الدراسات التي كتبت عن البارودي ، وأنا أدعي هذا الزعم ، وأتخذ من بذكرلي دراسة خرجت على ما قاله هيكل والعقاد . ويقي مع هذا موقفني الخاص . فأنا اعتمدت على هيكل والعقاد ، وقبلهما اعتمدت على الديوان ، واعتمدت على تجربتي الشخصية في فن الشعر ، وعلى استبطان ما وراءه ، وعلى التصور الذي وضعته للمعاصرة والتراث ، ولا أريد أن أتحدث عن نفسي ، فهذه ليست من صفاتي ، وأنا لا أحب أن أزكي نفسي ، ولا أحب أن يزكيني أحد ، وإنما أحب أن ينصفني من



يقرأني . فهذا البحث في حقيقة الأمر كله جديد ، أما أنني انتفعت بآراء للعقاد ، وآراء لهيكل ، فقد كنت أتمنى أن لا أسمع هذا . فهذا البحث ليس متخلفاً عن بحث دراسة هيكل ، ولا دراسة العقاد ، وإنما هذا البحث متقدم بمراحل على دراستيهما . وانتهى إلى نتائج جديدة لم يقل بها لا هيكل ولا العقاد ، ولا غيرهما من الأساتذة الكبار الذين سبقوني إلى دراسة البارودي ، ولا أريد أن أذكر أسماءهم .

أما عن فكرة أن المتنبي هو أستاذ البارودي ، فهذه الفكرة جديدة ، ولأول مرة يقولها أحد ، وهذه الاعتطافة إلى المتنبي وتأثر البارودي به . فلا أحد أبداً يقول إن البارودي كان صورة من المتنبي ، في شعره أو في سلوكه أو في طموحه ، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن يتشابه شخصان في كل خصائصهما وصفاتهما ، سواء أكانا شاعرين أم غير شاعرين ، فأننا لم أقل أبداً إن البارودي كان صورة للمتنبي ، ولكنني قلت إن الأستاذ الأول للبارودي كان المتنبي ، وقد تشابه معه في بعض الأشياء التي وجهته إلى لون معين من الحياة . وإلى أسلوب معين من نظرية الشعر عنده ، ووقفت بالذات عند شخصية المتنبي الشاعر الفارس ، ودعوته للعروبة ، والذين قالوا إن البارودي لم يعترف بالعروبة ولم يقل بها مخطئون . ففي شعر البارودي نماذج كثيرة لا حصر لها من حديث البارودي عن العروبة . وإحساسه بها ، وهذه العروبة لم تتجلى - كما قال بعض الزملاء - في مجرد ألفاظ أخذها من المعجم العربي القديم أو من التراث ، وإنما تتجلى في إحساس البارودي بأنه بدوي .

والحقيقة أنني لم أقل أبداً إن البارودي صورة عن المتنبي . وإنما قلت إن البارودي يشبه المتنبي في إحساسه بالعروبة ، في عودته للتراث ، في رموز التراث التي استخدمها ، ثم في المزج بين عصره وبين التراث الذي أخذه .

البارودي كان في أعماقه بدوياً ، ولم أقل أبداً - ولا يمكن أن يقول أحد - إن البارودي عاش حياة بدوية ، كيف نتصور هذا؟... البارودي من سلالة الأتراك ، لكنه في أعماقه بدوي ، وهذا البدوي مؤمن بالعروبة ، ومؤمن بالبداوة ، ومؤمن بالتراث ، ومؤمن بالشعراء القدماء ومؤمن بالقيم البدوية ، ومؤمن بحياة صورة من فرسان العرب القدماء . الفارس العربي القديم ، والفروسيّة العربية لم تكن شجاعة فقط ، وإنما الفروسيّة العربية كما حددها لنا الشعر العربي ، تعتمد على محاور كثيرة أهمها : الخمر والحب والشجاعة ، والفارس القديم ليس فقط محارب كما تُصوره السير الشعبية ، أو كما تصوره أفكارنا الحديثة ، وإنما الفارس في مفهوم العصر القديم ، هو الذي يجمع بين جانب الحياة الجاد ، وجانبها اللاهبي . والبارودي لم يكن إلا فارساً

عربياً قديماً أضاف إلى فروسية العرب ، فروسية الممالك الذين ورث أمجادهم .

أما بالنسبة للمقارنة بين حسان وشار والبارودي . فأننا لم أقل إنه يشبههما ، وإنما قلت إنه يختلف عنهما ، وقد حددت وجه الاختلاف في شيء جوهري وأساسي ، وهو أن حساناً وشاراً عاشا عصرين متعاقبين . أي أن كليهما مخضرم ، لكن البارودي لا يُعدُّ مخضرمًا بين العصرين : الذي يعيش فيه والذي تأثر به . وإنما البارودي طوى القرون القَهْقرى ، ثمانية قرون طواها لكي يعود بالشعر العربي إلى أصلاته . ومن هنا كان الاختلاف بينهما . ومن هنا كان شعر البارودي ثورية ولم يكن تطوراً ، ومع ذلك فحسان بن ثابت الذي استشهد به الدكتور محمد حسن عبدالله ، لم يكن خالص الإسلامية في شعره ، وهذه قضية يجب أن تكون في حساب الباحثين ، فحسان بن ثابت هو أقرب الشعراء الإسلاميين إلى الجاهلية في شعره ، وهذا الذي قاله صاحب الأغاني ولم أقله من عندي فحسان بن ثابت ، كما يصفه صاحب الأغاني ، كان أقرب الشعراء الثلاثة إلى الجاهلية ، ويعمل ذلك بأنه عاش نصف حياته في الجاهلية ، ونصفها في الإسلام ، وفي حياته الجاهلية كان قد بلغ درجة من التضج الفني لم يكن بقادر على أن ينسلخ عنها . فمسألة حسان أنا لم أقارن بينهما .

أما بالنسبة لمفهوم المعاصرة والتراث ، فالواقع أنني أعرف وأدرك أن هناك اختلافاً كبيراً بين النقاد وبين الباحثين حول مفهوم المعاصرة والتراث ، لكنني اخترت مفهوماً منها ، وارتضيت له بحثي ، وعلى أساسه أقمّت هذا البحث . .

التراث هو التراث كما أفهمه ، والمعاصرة هي المعاصرة ، وكما صورتها في هذا البحث . ولنغيري أن يختلف في المفهوم ، وإنما أنا ذهبت إلى مفهوم معترف به بين النقاد .

بعد هذا ، مسألة الألوان الرمادية والسوداء ، حقيقة أن اللون الرمادي يدل على الاكتئاب والحزن والوحشة . وكنت أتمنى لو أفتانا الأستاذ الوزير الفنان - معالي وزير الثقافة فاروق حسني ، بهذه المسألة ، لأنه عند الفنانين التشكيليين ، اللون الرمادي يمثل الكآبة والحزن والتشاؤم ، وهذه الألوان التي اخترتها لتصوير مراحل حياة البارودي ، أخذتها من الفن التشكيلي ، لأن التشكيليين يصفون بعض فنانهم بهذه المراحل... المرحلة الرمادية بحياة الفنان... وهكذا... أخيراً أشكر جميع الأساتذة الزملاء الذين علقوا على البحث ، شكراً صادقاً مخلصاً ، وأعتز بأرائهم كثيراً .

## □ رد المعقب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن □

الحقيقة أنه ليس هناك الكثير مما أحب أن أقوله بعد الاستماع إلى هذه المناقشات الثرية ، ولكن هناك وصف عام لهذه المناقشات ، إنها تعبير عن قراءات مختلفة لشعر البارودي من خلال المنهج الذي أشرت إليه ، والذي يرى أن الشعر وثيقة اجتماعية ونفسية وتاريخية وسياسية . وخلافاً لما أدلى به الباحث الدكتور يوسف خليف ، من أنه قد تأثر بالكتابين «العقاد وهيكِل» ، فإننا أقرر شيئاً آخر ، هو أنه وإن كان قد قبل رأي هذين الكتابين ، فقد قبلهما أيضاً انطلاقاً من استخدامه لنفس المنهج الذي كان يستخدمه عباس محمود العقاد ومحمد حسين هيكل ، بل المنهج الذي لا يكاد يفلت منه - من استخدامه - ناقد أو دارس من أساتذة الأدب العربي إلى اليوم ، على الرغم من دخول مناهج أخرى إلى الساحة الأدبية .

فالتأثر هنا هو من خلال اصطناع منهج بعينه جعل هذا الرأي رأياً مقبولاً عنده ، وليس تأثراً مقصوداً قصد به ، لياخذ فكرة يبني عليها بحثه .

نقطة أخرى أثّرت حول البارودي والمتنبي في نوع غزليهما ، وقيل فيما أذكر إن غزل المتنبي ليس فيه هذا التهافت الذي يمكن أن نجده في غزل البارودي ، وأقول إن ذلك ليس صحيحاً في جميع الأحوال . فأول قصيدة بعث بها المتنبي إلى سيف الدولة بعد القطيعة التي نشأت بينهما ، وبعد أن ترك كافوراً ليعود إلى سيف الدولة ، تبتدئ بغزل من هذا النوع الذي يُعاب على البارودي :

كلما عادَ من بعثتُ إليها

غار مني، وخان فيما يقولُ

افسدت بيننا الأمانات عيناها

وخانت قلوبهن العقولُ

تدعي ما ادعيت من ألم الشوق

والشوقُ حيث النحولُ

زودينا من حسن وجهك

ما دام، فحسن الوجوه حالٌ تحولُ

وصلينا نُصْلِكَ في هذه الدنيا

فإن المُقام فيها قليلُ

والنظرة إلى الغزل باعتباره صورة عن الواقع ، إنما هو إهانة للفن الشعري ، فالغزل مثل غيره من الأغراض ، وسيلة موضوعية ، يوظفها الشعراء في التعبير عن رؤى خاصة بالنسبة إلى الواقع ، ومن هذا المنطلق لا نفرق بين غزل عفيف وغزل غير عفيف ، إلا بمقدار ما يستطيع هذا النوع أو ذاك من الغزل أن يشير إليه من رؤى ، أو يعبر عنه من أفكار .

أيضاً أثير كلام لم أقله وهو أنني قلت إنني أريد أن أخلص بحث الدكتور يوسف خليف من النزعة الإنشائية ، وأنا لم أقل ذلك ، وإنما قلت إنني أريد أن أخلصه من أسلوبه الطلي ، لأن أسلوب الدكتور يوسف خليف أسلوب أدبي ، وهو عاشق حقيقة للتراث القديم ، وعاشق لكل ما يجري على طريقة هذا التراث . والنقد ليس عملاً إبداعياً خالصاً وإن كان يقترب من العمل الإبداعي ، هو عمل وصفي أكثر منه عملاً إبداعياً ، ومن ثم فإن لغة النقد ينبغي أن تكون لغة دالة بعيدة عن صفات اللغة الإبداعية .

ثم أثير أيضاً كلام عن النص المفتوح والنص المغلق ، ولم أقصد الحديث عن شيء من ذلك ، فهذه تراث الأسلوبية واللغوية المحدثه ، ولكنني قصدت الإشارة إلى منهج - كما قلت وكما أكرر القول عنه الآن - يعتبر النص الشعري وثيقة سياسية واجتماعية وذاتية وطبيعية وواقعية في كل شيء ، ومحاولة أخرى تسمى إلى دراسة الشعر دراسة فنية ، ولكي أوضح ذلك ، أشير إلى عَلمين من أعلام هذه الدراسة الفنية ، لابل ثلاثة أعلام ، هم : الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط ، والأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والمرحوم الأستاذ الدكتور محمد مندور ، وللدكتور مندور في ذلك عبارة موحية ، يعبر فيها تعبيراً دقيقاً في هذا الاتجاه الفني فيقول : «إننا نستطيع أن نصف الصحراء بأنها مجذبة وموحشة ، وأن الذي يسلكها يعرض نفسه للهلاك ، وأن الحرارة فيها شديدة ، ولكن الأعشى حينما يريد أن يعبر عن ذلك ، يعبر عنه في صيغة فنية فيقول «يقات الأحاديث ركبها» فهذه النزعة الفنية هي التي ينبغي أن نبحث عنها في الشعر ، لا نبحت عما قال . وإنما نبحت عن الطريقة التي قال بها ما قال » .

# معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة

الباحث

الدكتور

محمد فتوح أحمد

المعقب

الدكتور

منيف موسي

2

الجلسة الثانية برئاسة الدكتور محمد مصطفى هدار



## □ د . محمد مصطفى هدارة - رئيس الجلسة □

نبدأ الجلسة الثانية في هذه الندوة - وموضوع هذه الجلسة : «معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة»

وهي تمت بصله وثيقة إلى البحث الذي استمعنا إليه بالأمس عن البارودي بين التراث والمعاصرة ، فالمعارضات عنصر أساسي في هذا الجانب التراثي الذي تعلق به البارودي وبه عُرف ، والباحث الذي يقدم لنا هذه الدراسة عن معارضات البارودي هو الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد ، والمقرب هو الأستاذ الدكتور منيف موسى . ومثلما كان الدكتور محمد فتوح من الشرقية ، فالدكتور منيف من جنوب لبنان يعني ما بين شرقية مصر وجنوب لبنان . نحن الآن بين هذين البعدين ولكنهما قريبان بلا شك .

الأستاذ الدكتور محمد فتوح من مواليد الشرقية بجمهورية مصر العربية ، وأستاذ بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة تدرج فيها منذ كان معيداً - وقد تخرج فيها - وحصل على الماجستير في عام ١٩٦٦ ، والدكتوراه في عام ١٩٧٣ ، وظل في كلية دار العلوم منذ عام ١٩٧٣ ، وهو مدرّس حتى صار أستاذاً ومنذ عام ١٩٨٤ وحتى عام ١٩٨٩ كان وكيلاً لكلية دار العلوم . وهو الآن أيضاً معار للعمل لأستاذاً للأدب والنقد بكلية الآداب بجامعة الكويت .

له مؤلفات عديدة :

- الشعر الأموي .
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر .
- شعر المتنبي - قراءة أخرى .
- واقع القصيدة العربية .
- المسرح المصري المعاصر .
- بنية القصيدة .
- تحليل النص الشعري .

والى جانب ذلك ، عُرف بالإبداع ، فالدكتور محمد فتوح شاعر نال الجائزة الأولى عن الشعر من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٦٤ ، ثم نال جائزة النقد الأدبي (جائزة عبد العزيز سعود البابطين) عام ١٩٩١ .

أما الأستاذ الدكتور منيف سالم موسى ، فهو من بلدة «المية ومية» قضاء صيدا بجنوب

لبنان وهو أيضاً ليس باحثاً أكاديمياً فحسب . ولكنه شاعر وناقد معروف ، وقد مارس النحت والتصوير في مطلع حياته ثم انقطع للكتابة والشعر والنقد ، تخرج في الجامعة اللبنانية وتابع بها دراسته العليا ، ثم بعد ذلك صار أستاذاً بها ، وهو الآن أستاذ كرسي الفكر النقدي والدراسات الأدبية المقارنة في كلية الآداب بالجامعة اللبنانية .

تهتم بحوثه في الحقيقة بالتراث والحداثة معاً فله بحوث عديدة ، وتأثر بلا شك بالعدوان الإمبراطيلي على الجنوب ، فضاءت مكتبته التي تضم آلافاً من الكتب في هذه الغزوة الهمجية الشرسة ، ومن دراساته المعروفة :

- الشعر العربي الحديث في لبنان .
- الديوان الثري لديوان الشعر العربي الحديث .
- الجاحظ في حياته وفكره وأدبه .
- أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه .
- سليمان البستاني في حياته وفكره وأدبه .
- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب الحديث .
- من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب .
- محمد الفيتوري شاعر الحب والوطنية والحب .
- شجرة النقد .
- لونا (مجموعه شعرية) .
- عاشق من لبنان (مجموعة شعرية) .
- مهرجان أنوار ( مجموعة شعرية) .

هذان هما الفارسان اللذان سوف يتوليان إضافة الجديد إلى ما كتب عن البارودي ، فليفضل الآن الأستاذ الدكتور محمد فتوح بالحديث عن المعارضات في شعر البارودي .



تتضمن المعارضات في أصلها اللغوي<sup>(١)</sup> منظورين دلاليين يتكاملان أكثر عما يتفاضلان ، نعني بذلك منظوري الماثلة والمقابلة ، فهي قد تشير إلى المنظور الأول حين نربطها بقولهم : عارض الرجل بمثل ما صنع ، أي أتى إليه بمثل ما أتى ، وقد تشير إلى المنظور الآخر حين نصلها بقولهم : عارض الكتاب بالكتاب أي قابله به ، وعارض الشيء بالشيء ، أي قابل هذا بذلك ، ويمكن أن نغضي على نفس المنوال ، فنقول : عارض القصيدة بالقصيدة ، أي قابله بها ، وعارض البيت بالبيت ، أي قابل الأول بالآخر ، وهكذا يرتقي كل من المنظورين الدلاليين فيتحوّلان من مجال الاستخدامات الشبئية المحسوسة ، إلى مجال الاستخدامات الإبداعية بعامة ، والشعرية منها على وجه الخصوص .

من ثم يمكن القول إن المعارضة الشعرية إن كانت تتضمن رغبة المعارض في مماثلة المعارض ، تحت تأثير الإعجاب ، أو ربما بدافع توكيد انتماء اللاحق للسابق فإنها تشير - وينفس القدر - إلى مقابلة النموذج المتقدم زمنياً بالنموذج المتأخر زمنياً ، رغبة في إثبات التفوق ، وتحقيق السبق الفني ما دام قد استحال تحقيق السبق الزمني ، بمعنى أنه إذا كان السبق الزمني محسوماً لصالح السلف ، فإن السبق الفني للخلف قد يتحقق - بحساب الشاعر المعارض - إذا جادت المعارضة ، ورفدتها الموهبة ، وواكبتها مرجحات الوعي الفني والثقافي والاجتماعي ، وربما كان طرح قضية «المعارضة» على هذا النحو ينطوي على صلة ما بقضية الأصالة والحدأة ، لأن علاقة القديم والحديث في الفكر العربي كانت وما تزال - تومي إلى دلالة معيارية فحوها قياس الأخير بحجم ارتباطه بالأول ، وتحديد قيمته بجرعة ما يرتفده منه ، الأمر الذي كان يدفع بعض رواد النقد العربي في مراحل التاريخة إلى محاولة إثبات الموضوعية بالمساواة في القيمة بين القديم والحديث . . . ولم أقصد فيما ذكرته - والحديث لابن قتيبة - من شعر كل شاعر مختار له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره . . . وهو نفي يقتضي أن يكون «استحسان» القديم لمجرد أسبقيته الزمنية ظاهرة راثجة في عصر ابن قتيبة حتى تقتضي منه كل هذا الإلحاح في التغفل منها ، «فإني - يكمل ابن قتيبة - رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه موضع

• هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

متغيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه ورأى قائله ، ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم .<sup>(٢)</sup> .

وإذا كان ابن قتيبة قد رد بهذا الموقف النقدي على من يفضلون القديم لمجرد قدمه ، أي لمجرد أسبقيته الزمنية ، فإن شاعر «المعارضة» يرد نفس الدعوى ، وإن يكن رده بطريقة الخاصة ، أي بطريقة إبداعية تنجح إلى «مماثلة» النموذج بالنموذج ، من ناحية ، و «مقابلته» به من ناحية أخرى ، ولا ضير في هذه الحالة أن نسترجع ما صدرنا به هذه الصفحات حين قلنا إن الناحيتين لا تتفارقان بقدر ما تتكاملان ، لأن مماثلة النموذج بالنموذج إن اعتبرناها الخطوة الأولى في المعارضة ، فإن مقابلته به هي الخطوة الثانية ، وهي لا تتحقق إلا في ضوء الأولى وفي قيدها ، إذ لا معنى لادعاء التفوق إذا كان مطلق التساوي غير متحقق ، وكلتا الخطوتين ما كانت لتوجد -من الأصل- لولا ذلك الحيل السري -قل الهوى ، الإعجاب ، شعور الانتماء- الذي يصل الشاعر الحق بماضيه ، والذي يتجلى في مجموعة التقاليد *Traditions* أو الأعراف الثقافية التي تسهم في تشكيل هذا الشاعر ، شريطة ألا نفهم «التقاليد» في معناها السلبي باعتبارها المحاكاة الساخرة لآثار الأقدمين دون موقف نقدي أو رؤية فنية خاصة ، ولو اقتصر معنى «التقاليد» على ذلك «لكان من الواجب قطعاً عدم تشجيعها»<sup>(٣)</sup> ، كما يقول إليوت ، ولكن للتقاليد مغزى أعمق من ذلك بكثير ، فهي لا تتضمن إدراك ماضي الماضي فحسب ، بل حاضره أيضاً ، وهي لا تحتم على الشاعر أن يبدع وجيله وحده في دمه ، بل تحتم عليه كذلك أن يشعر أن لأدب عصره كيانه داخل نطاق أدب أمته وتراثها بوجه عام ، ذلك أن قيمة الشاعر ، أي شاعر ، لا تستمد منه وحده ، لأن تقديره إنما هو تقدير للعلاقة التي تربطه بذويه من الشعراء ، وليس هذا مبدءاً من مبادئ النقد الحديث وحسب ، بل إنه -ويعنى ما- الجوهر التاريخي الحي لعملية المعارضة الشعرية .

إن هذا الجوهر التاريخي لعملية المعارضة الشعرية يتجلى -عند أدنى مستوياته- في كون المعارضة تحمل معنى الإشارة إلى عصر ما ، أو تقليد ما ، وهي -من ثم- تحمي قيم ذلك العصر وتنشط في الذاكرة أعرافه الثقافية والفنية . «ومثل هذه الإشارات الشعرية -كما يقول ريتشاردز- من الوسائل العادية المألوفة التي قد يطرقها الشعراء الذين يتمنون إلى التقاليد الأدبية ، وغالباً ما توجد الإشارات في صورة مستترة ، ويتفاوت المكان الذي تحتله في العمل الشعري من قصيدة إلى أخرى ، وأحياناً لا يؤدي عدم إدراك القارئ لها إلى نتائج خطيرة»<sup>(٤)</sup> ، ولكن الفحص في تحديد قيمتها يعود إلى ما إذا كانت الدوافع إليها دوافع منوطة بالتقاليد الثقافية والأعراف الشعرية

العامّة ، أو أنها دوافع تتعلق « باستعراض العضلات » المعرفية للشاعر فقد تكون الدوافع - كما يتابع ريتشاردز - التي تجعل الشاعر يلجأ إلى استعمالها دوافع قيّمة وقد تكون على خلاف ذلك ، كذلك قد يستمتع بها القارئ لأسباب لها قيمتها أو لأسباب عديدة القيمة ، فهناك بعض الناس الذين تثير الدراية بالأدب في نفوسهم إحساساً بسموهم على غيرهم ، واللذة التي يولدها التعرف على الأشياء ، وهي لهذه تتناسب وصعوبة الإشارة وخفائها ، إنما هي شيء قليل القيمة ، ولا يجوز الخلط بينها وبين القيم الأدبية أو الشعرية <sup>(٥)</sup> .

## - ٢ -

والأصل في المعارضة الشعرية أن تركز على غريزة المحاكاة (المماثلة) ، من ناحية وعلى غريزة المنافسة (المقابلة) من ناحية أخرى ، وهي بهذين الاعتبارين لا تحدث إلا حين يأنس المعارض من نفسه رغبة في التحدي وحب الغلب ، وفي هذا ما فيه من شهوة التفوق والتفرد بالكمال ، ولأنها على هذا النحو من التجذّر في غريزة الإنسان فإننا لانعدم لها بذوراً حتى في تراثنا الجاهلي : « يروى أن امرأ القيس لقي التوأم اليشكري ، فقال له : إن كنت شاعراً فأجز أنصاف ما أقول ، فقال التوأم : قل ما شئت :

فقال امرؤ القيس :

أحار ترى برّيقاً هبّ وهناً

فقال التوأم :

كنار مجوس تستعر استعاراً

فقال امرؤ القيس :

أرقت له ونام أبو شريح

فقال التوأم :

إذا ما قلت قد هدأ استطاراً

وهكذا يستمران حتى يعجز امرؤ القيس عن إعجاز التوأم ، فيلقي السلاح ويحلف أن لا ينازع أحداً الشعر بعده . « وسواء أصبحت هذه الرواية - كما يقول علي الجارم - أم لم تصح فإنها تصور نازعة غلبة تميش بنفس كل معتر بفته <sup>(٦)</sup> » ، « وهي نفس النازعة التي حركت كلا من امرئ القيس - أيضاً - وعلقة الفحل التميمي ، حين تحاكما إلى زوج امرئ القيس - وكانت

بصيرة بالشعر- فأشدها امرؤ القيس قصيدة طويلة أولها :

خَلِيلِي مُرَّأِي عَلِيٍّ أَمْ جَحْدُبٍ

لنَقْضِي لِبَاناتِ الْفُؤَادِ الْمُعَذِّبِ

ثم أخذ في وصف حصانه فأطال ، حتى قال :

فَلِلْسُوطِ الْهَوْبِ وَلِلْمَسَاقِ بَرَّةٍ

وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقَعَ أَمْجُجٌ مُثْعَبٍ

ثم أشدها علقمة قصيدة طويلة من نفس البحر والقافية ، ووصف فيها فرسه أيضاً حتى

انتهى إلى قوله :

فَأَذْرَكُهُنَّ ثَانِيَا مِنْ عِثَانِهِ

يَمْرُكَغِيثٍ رَائِحٍ مُثَحَلِّبٍ

فقالت زوج امرئ القيس له : علقمة أشعر منك ، فقال امرؤ القيس : وكيف ذلك ؟

قالت : لأنك زجرت فرسك ، وحركته بساقك ، وضربتته بسوطك ، أما فرس علقمة فقد أدرك الصيد ثانياً عثانه ، لم يضرب بسوط ، ولم يزجر بساق ، فغضب امرؤ القيس وقال : ليس كما قلت ، ولكنك هويته فحكمت له<sup>(٧)</sup> .

وفي صدر الإسلام شاع ضرب من المعارضة الشعرية الموظفة توظيفاً سياسياً ودينياً وهي تلك التي دارت رحاها بين شعراء المسلمين وشعراء المشركين ، فإذا نظم شاعر من شعراء المسلمين قصيدة في نصرة العقيدة أو الإشادة برسولها الكريم ، أجابه شاعر من شعراء المشركين بما يعارض ما أتى به معنى وصورة ووزناً وقافية ، وقد حفظت لنا كتب التراث وموسوعات الأدب - وبخاصة سيرة ابن هشام - طائفة لا بأس بها من نماذج هذه المعارضات التي كان أبرز فرسانها من جانب المسلمين كعب بن مالك وعبدالله بن رواحة وحسان بن ثابت ومن جانب المشركين أبو سفيان بن الحارث وعمرو بن العاص وعبدالله بن الزبيري ، وإذا كان ثلاثة هؤلاء قد اتفقوا في الهدف والطريقة فإن مناهج شعراء المسلمين في المعارضة كانت تتميز بالتنوع والاختلاف طريقة وأسلوباً ، رغم اتفاقها هدفاً وغاية ، فعلى حين كان حسان وكعب يعارضان شعراء المشركين بمثل قولهم ، أي بالوقائع والأيام والمآثر والمثالب ، كان عبدالله بن رواحة يعيرهم بالكفر ، فكان في ذلك الزمان أشد القول عليهم قول حسان وكعب ، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة ، فلما أسلموا وفقهوا الإسلام كان أشد القول عليهم قول ابن رواحة<sup>(٨)</sup> .

وقد يمكن - من ثمة - اعتبار النقائض الأموية ، التي شكلت حقلاً ثرياً من حقول الشعر العربي ، ضرباً من المعارضة الشعرية ، لأن النقيضة المهيبة تتحرى وزن وروي النقيضة البادئة ، كما تحاول نقض معانيها وصورها وأفكارها عن طريق الإتيان بما يماثلها أو بما يتفوق عليها من معان وصور وأفكار ، ناهيك عن أن عنصر التجويد الفني الذي اعتبرناه محور المعارضة ليس بعيداً عن عنصر «المنافسة الفنية» الذي شكل علاقة جريير بالفردق ، أو علاقة جريير بالأخطل ، وهي المنافسة التي كانت تدفع جمهرة الملقين والنقاد ، إلى تفضيل شاعر على الآخر بإطلاق ، أو تفضيله في مجال وتفضيل غيره عليه في مجال آخر . وقد لمح ابن سلام الجمحي دلائل المنافسة في هذه المبارزات الكلامية حين صور بعض مواقف النقض بين الشاعرين الأمويين الكبيرين جريير والفردق ، مختتماً هذا التصوير بتلك المقولة التي يرويها عن محمد بن زياد : «كنت أختلف بينهما يومئذ ، فكأن جريراً كان يومئذ أظفرهما»<sup>(٩)</sup> ، فتأمل تعبير ابن زياد «بالظفر» في مقام الحكم بأفضلية جريير ، وهو تعبير لا يتسنى إلا إذا لحنا في النقائض هذا الملمح الذي دفعنا إلى أن نخلع عليها تعبير «المبارزات الكلامية» فكما أن المتبارزين يجب أن يستعملوا سلاحاً من نوع واحد ، كذلك الشاعران يجب أن يتحدا في الوزن والقافية ، وكما أن في المبارزة محكمين ، كذلك في المعارضة نقاد محكمون يقضون لمن له السبق والغلب ، بل إننا نلمح في فكرة الأسواق الشعرية في الجاهلية والإسلام بعض ما يغذي هذا المعنى الأخير ، فقد كان النقاد والشعراء يجتمعون داخل هذه الأسواق في حلقات بعيدة عن مواطن البيع والشراء لسماع ما ينشد المبدعون والتمتع بما يدور بينهم من ضروب المعارضة والمنافرة والمناجزة المنظومة .

وتفسح المعارضة الهجائية في العصر الأموي مكانها ليحل محلها في العصر العباسي المبكر غمط من المعارضة الشعرية أذكاه الصراع السافر والمستتر بين العرب والفرس ، وكان في أكثر حالاته شعراً يتساقط من الجانبين دون تحري وحدة الوزن والقافية في القصيدتين المتعارضتين ، ولكنه في عدد من الحالات لم يكن يخلو من هذه الوحدة ، وبخاصة حين تكون إرادة السبق وشهوة التفوق غلبة إلى حد يملك على الشاعر أقطار نفسه فلا يملك منه فكاً ، وقد قرأنا جميعاً قصيدة مروان بن أبي حفصة في مدح الخليفة المهدي حين عقد البيعة لابنه الهادي ، وفيها يحتج الشاعر لأحقية العباسيين بالخلافة :

يا ابن الذي ورث النبي محمداً  
دون الأقارب من ذوي الأرحام

الوخى بين بني البنات وبينكم  
قُطِعَ الخصال فَلَكَ حِينَ خِصَامِ  
ما للنساء مع الرجال فريضة  
نُزِلَتْ بِذَلِكَ سُورَةُ الْأَنْعَامِ

وقد كان أكثر ما أحق الشيعة من هذه القصيدة قول ابن أبي حفصة :

أَنْى يَكُونُ وَلَيْسَ ذَاكَ بِكَائِنِ  
لِبْنِي الْبَنَاتِ وَرَاثَةُ الْأَعْمَامِ!!

ولم يشف هذا الحق لإقول محمد بن يحيى التغلبي يعارض ابن أبي حفصة :

لَمْ لَا يَكُونُ، وَإِنَّ ذَاكَ لِكَائِنِ  
لِبْنِي الْبَنَاتِ وَرَاثَةُ الْأَعْمَامِ  
لَلْبَنَتِ نَصْفٌ كَامِلٌ مِنْ مَالِهِ  
وَالْعَمُّ مَتْرُوكٌ بِغَيْرِ سَهَامِ

ومما تجدر ملاحظته أن محمد بن يحيى لم يقنع بمعارضة ابن أبي حفصة في وزن قصيدته وقافيتها ، بل تعقب حجته في عدم توريث البنات وردها عليه بتقديم أصحاب الفروض على من لا فرض لهم ، وهو نفس الملح الذي لمح عبد الله بن المعتز في إحدى روايته التي عارضها من بعد ذلك بأحقاب صفى الدين الحلبي<sup>(١٠)</sup> .

وإذا كانت هذه المعارضات السياسية قد احتلت رقعة عريضة من ساحة الشعر في العصر العباسي المبكر ، بحكم التقلبات السياسية والمذهبية ، فإن العصر العباسي المتأخر قد شهد تحولاً في محور المعارضة الشعرية إلى حيث يدور هذا المحور حول إشكاليات التفوق الفني والتميز الإبداعي ، الأمر الذي يمضي بنا خطوة على طريق المعارضة في معناها الحديث ، وليس من قبيل المصادفة أن تشيع في هذه الحقبة معارضة التلاميذ من الشعراء لأساتذتهم من رواد هذا الفن ، كما كانت الحال بين مهيار الديلمي وأستاذه الشريف الرضي ، «فإن نفس مهيار كانت تدفع به أحياناً إلى الجري مع الشريف في طلق (ألا نلمح نفس العلاقة بين البارودي والشريف في العصر العباسي؟! ) ، وإلى ترسم مذهب القرشي الصميم ، ويمكن أن تسمى هذه المعارضة بالمعارضة الترسّمية<sup>(١١)</sup> ، ومن الممكن أن نجد مشابه لهذه المعارضة في ثنائيتي المتنبي وأبي فراس ، الأول في قصيدته :

مُنَى كَنْ لِي أَنْ الشَّيَابَ خَضَابَ  
فِيخْفَى بِتَبْيِيضِ الْقُرُونِ شَبَابَ

والثاني في قصيدته :

أَمَّا لَجَمِيلٍ عُنْدَكُنْ ثَوَابَ  
وَالْمَسِيءِ عِنْدَكُنْ مَكَابِ؟

ففي القصيدة الثانية من توارد الوزن والقافية وبعض الصور والأفكار ما يشي بأن أبا فراس كان «يرسم» خطوات أبي الطيب في راعته المشار إليها . وقرأ إن شئت قوله من هذه القصيدة :

وَمَا زِلْتُ أَرْضَى بِالْقَلِيلِ مَحَبَّةَ  
لَدِيهِ ، وَمَادُونَ الْكَثِيرِ حِجَابَ  
كَذَاكَ الْوَدَادُ الْمَحْضُ لَا يُرْتَجَى لَهُ  
ثَوَابٌ ، وَلَا يَخْشَى عَلَيْهِ عِقَابُ  
إِذَا صَحَّ مِنْكَ الْوَدُّ فَالْكَلَّ هَيِّنْ  
وَكُلَّ الَّذِي فَوْقَ السَّرَابِ تَرَابُ

وقارنه بقول المتنبي :

وَهَلْ نَافِعِي أَنْ تُرْفَعَ الْحُجُبُ بَيْنَنَا  
وَدُونَ الَّذِي أَمَلْتُ مِنْكَ حِجَابَ  
أَقِلَّ سَلَامِي حُبِّ مَا خَفَا عَنْكُمُ  
وَاسْكُتْ كَيْمَا لَا يَكُونُ جَوَابُ  
وَمَا أَنَا بِالْبَاغِي عَلَى الْحَبِّ رِشْوَةَ  
ضَعِيفٌ هَوَى يُبْقَى عَلَيْهِ ثَوَابُ  
إِذَا نِلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْمَالُ هَيِّنْ  
وَكُلَّ الَّذِي فَوْقَ السَّرَابِ ثَرَابُ

لتأكد في ضوء هذه المقارنة من ترسم التالي لخطوات السابق ، ورغبته في التفوق عليه ، وإن لم تكن الرغبة وحدها كافية في تحقيق هذا التفوق ، بدليل أن مداميك كلامية بكاملها قد انتقلت من قصيدة أبي الطيب إلى قصيدة أبي فراس ، ويعني هذا أن جرعة «الحكاية» لدى الأخير كانت أكبر من جرعة «المنافسة» ، وأن طرف التماثل في عملية المعارضة كان أشد بروزاً من طرف التقابل ، وهما الطرفان اللذان قلنا إنهما يشكلان - على وجه الإجمال - آلية المعارضة الشعرية .

وإذا كان لنا أن نستنتج من كل ما سبق مالا بد أن يوحى به من نتائج حتمية ، فإنه يوحى بأن المعارضة في الشعر العربي قديمة قدم دوران الشعراء حول محوري : التماثل والتقابل ، ثم هي منزع أصيل من منازع الفطرة الفنية التي تدفع الشاعر إلى محاولة التعبير عن إعجابه بسابقه عن طريق المحاكاة ، كما تدفعه - في ذات الوقت - إلى تأكيد خصوصيته بالتميز في هذه المحاكاة ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر محور هذا البحث -محمود سامي البارودي- لم ينعطف في معارضاته تجاه الماضي القريب بما كان يطويه من منظومات عروضية سقيمة ، بل تطلع نحو الماضي البعيد ممثلاً في الزمان العباسي وما سبقه ، بكل ما يتضمنه ذلك الزمان من غرر القريحة العربية وآيات إبداعها ، استطعنا أن نصل إلى اقتناع كامل بأن معارضات شاعرنا كانت -في أحد حذيقها- استجابة لمنزع فطري في قرارة الفنان ، كما كانت -في حدها الآخر-تحقيقاً لشرط أولي من شروط كل نهضة أدبية حقة .

إن تميز البنية الإبداعية «لا يتجلى -فيما يرى لوتمان<sup>(١٦)</sup> - إلا من خلال أحد أمرين : صدع نظام البنية ، أو مقارنتها « بغيرها ، ومقارنة البنية بغيرها لا يتحقق على أعلى مستوى إلا إذا كانت المغايرة بين النموذجين المقارنين متحققة على نحو ما ، وقد كانت قصائد الشعر العروضي قبيل عصر «البارودي» منظومات مخدجة لاتمايز ولا تتفاضل ولا تتغاير ، وإثما هي أشباه ونظائر لا تختلف فيما بينها إلا باختلاف اسم القائل ومناسبة القصيدة ، فكان الاسم هنا هو علامة الصنعة التي تلصق «بالبضاعة» المطروحة لتبين منشأها دون أن تدل على طبيعتها ، فلم تكن محاكاة البارودي لها -والحالة هذه- لتفضي إلى أي قدر من الاختلاف أو التميز ، ومن هنا كان انعطاف المبدع تجاه الماضي البعيد يتسلمه ويوظف أدواته في جلاء رؤيته الفنية الخاصة ، ولم يكن منطق في هذا الانعطاف غريباً على منطق النهضات الأدبية الإحيائية في عمومها ، إذ عادة ما يتم فيها «الإحياء» مقترناً بنوع من «الرجعة إلى الماضي» ، أو «الارتداد إلى التراث» ومن ثم قد يبدو وكأن آداب الأمم تسلك في بدايات تطورها طريقاً معكوساً حين تنحو إلى التغيير فلا تجد سبيلاً إليه إلا بمحاكاة أروع النماذج التي حفظها تاريخ هذه الأمم . وليس أدل على ذلك من أن مطالع النهضة الأوربية الحديثة -بكل ما حَفَّ بها من ملايسات التطور العلمي والصناعي- لم تؤد تلقائياً وبطريقة سريعة ومباشرة إلى ازدهار الآداب القومية ، بل أخذت في البداية شكل «بعث» ثقافي لتراث الماضي ، وانجذبت إلى الآداب القديمة من يونانية ولاينية ، تطبع نصوص هذه الآداب وترجمها وتعلق عليها ، ثم تحاكي ما فيها من قيم جمالية وفكرية وإنسانية . ورغم أن هذا التحول كان يبدو كما لو كان معاكساً لمقتضى النهضة ، فإنه في الحقيقة كان بمثابة ثورة فكرية في



ذلك العصر ، لأنه كان يعني الخروج على آداب العصور الوسطى باستلهاهم أروع نماذج الماضي القديم ومحاكاتها ، ثم الانطلاق من هذه المحاكاة إلى ترقية الآداب القومية وتطورها .

### - ٣ -

في ضوء هذه الحقيقة العامة يمكن أن نفهم لماذا حرص «العقاد» في تقييمه لجهد «البارودي» على أن يوازن بين عنصرين في مفردات ذلك الجهد : الثقة ، والابتكار ، فالثقة ناتجة من قدرته على مجارة الجاهليين والمخضرمين والعباسيين ، والابتكار ناشئ عما ولدته هذه الثقة من الإيمان بالذات والاعتماد على النفس ، ومن ثم رد البارودي إلى المعاصرين «يقين القدرة» على مجارة القدماء «في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة إلى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والإفلات من قيود التقليد ، فإذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة ، ونزعتة إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة»<sup>(١٣)</sup> .

ومن اعتبار المزج بين القدرة على المجارة والقدرة على الابتكار يمكن أن نقول إن هذا الحافز المزدوج كان يحكم حركة الإبداع في نتاج «البارودي» برمته ، وليس في معارضاته الشعرية وحدها ، بل يمكن القول إن نزعة المعارضة عنده تمر بدرجتين تتكاملان ولا تتفاضلان ، فشعره بحكم انعطافه تجاه الماضي البعيد محاكياً أو متجاوزاً يعتبر معارضة كلية لنتاج ذلك الماضي ، ثم إن عدداً من قصائده يجنح إلى تحقيق هذه المعارضة صراحة ، إما بالإفصاح عنها كما أفصح في صدر قصيدته الدالية «ظن الظنون فبات غير موسد» حين استلها بقوله : «وقال على روي قصيدة النابعة الذياني التي أولها :

مِنْ آل مِية رَائِحٍ أَوْ مُغْتَدِي

عَجَلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مَرْوَدٍ

وقد سلك فيها مسالك العرب فيما كانت تتمدح به من مباشرة الحروب . وارتداد المنابت ، وركوب الخيل ، وشرب الخمر ، والتشبيب بالنساء<sup>(١٤)</sup> ! ، أو بالإيماء إليها في قالب محاكياتي عام ، كتصدير بعض قصائده بأنها قيلت على طريقة العرب «(قصيدته التي مطلعها : ألاحي من أسماء رسم المنازل<sup>(١٥)</sup> أو بأنه فيها «يروض القول في بعض الأساليب» (قصيدته التي مطلعها :

رد الصبأ بعد شئيب اللمة الغزل<sup>(١٦)</sup>، ففي الحالتين كانت المعارضة موضوعية لا يعوزها التحديد، مباشرة، لا تلجأ إلى المراوغة، جهرة، يعترف بها الشاعر في صدر عمله، بيد أن هذا وأمثاله لا يستقطب كل جهد الشاعر في المعارضة، لأنه كثيراً ما كان يستلهم روح قصيدة بعينها، أو صور شاعر بذاته، دون التصريح بتلك القصيدة، أو الجهر باسم ذلك الشاعر ونحن نعد هذا وذاك من قبيل المعارضة غير المباشرة، التي تسم مجمل نتاج البارودي وتجعل منه وثيقة إبداعية تجاري وتتجاوز إبداع شعراء العربية في أبرز عصورها بدءاً من العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي، وصحيح أن إطلاق مصطلح المعارضة على مثل هذه الرقعة الشاسعة من النتاج فيه قدر كبير من التجاوز، ولكنه لا يخلو من مشروعية إذا اعتبرنا أن عمل البارودي في محصلته النهائية كان جهداً إحيائياً حفز «خليل مطران» إلى الاعتراف بأنه أول شعراء البعثة الحديثة، بمعنى أنه «أول من رد الديباجة إلى بهائتها وصفاتها القديمين، وما أبرز قريضه لقريض جيله، فإنك لتجد الواحدة من قصائده ذاهبة صعداً إلى عهد أرقى أزمنة العرب، فهي كالجبال الشامخة وحولها القصائد الأخرى كالأركان المقامة من حجارة أطلال بلا اختيار ولا نسق ولا هندام<sup>(١٧)</sup>» . ومعنى ذلك أننا من معارضات البارودي بإزاء غمطين لا غمط واحد، غمط المعارضة المضمرة التي تشكل بذاتها إطاراً كلياً لإبداع الشاعر، وغمط المعارضة الصريحة التي تنصب على مناطق بعينها من إبداع الشاعر، وقبل أن يتاح لنا التوقف عند النمط الثاني من غمطي المعارضة، باعتباره أوضح النمطين وأقربهما مبادرة إلى الفهم كلما أطلق مصطلح المعارضة، سوف نلم بالمادة عجلي بالنمط الأول، غمط المعارضة المضمرة، المعارضة الملموحة، لأنها وإن كانت أخفى النمطين، فهي أولاهما بالنظر، لأنها تلقي الضوء على اتجاه الشاعر، وعلى طريقته في القول، وأثره في حقل الشعر على وجه العموم .

والمتعقب لمفهوم الشعر لدى البارودي قد يقع تحت الإغراء السريع للمشابهة الواضحة بين عناصر هذا المفهوم وعناصر المفهوم العربي الكلاسيكي للشعر، خصوصاً وأن الرجل قد ركز من بين هذه العناصر على ثلاثة حظيت من اهتمام القدامى بما لم يحظ به سواها، نعني بذلك توكيده على «اتلاف الأنفاظ» و«اتلاق المعاني» و«البعد عن التكلف»<sup>(١٨)</sup> وهي نفس العناصر التي لا تكاد تجد أجرومية من أجروميات النقد العربي القديم إلا أولتها مزيداً من العناية، وإن يكن في قالب لغوي مختلف، «كصحة العبارة» و«قرب المأثي» و«انكشاف المعاني»<sup>(١٩)</sup>، وقد يغذي هذا الإغراء السريع «بالمشابهة» في مفهوم الشعر أن المبدع نفسه (البارودي) لم يتحرج من التصريح بانتمائه إلى تقاليد القصيدة العربية، بل إنه أدار هذا الانتماء في قالب الترفي الذي

يُوحى به الاستدراك في قوله عن قصيدته :

### حَضَرِيَّةُ الْأَنْسَابِ، الْأَنْهَاءُ

#### بَدْوِيَّةٌ فِي الطَّبْعِ وَالْتَرْكِيبِ

فَكَانَ حَضَرِيَّةُ النِّسَبِ (مرادفة لعصرية المضمون) لم تخل من إحياء سلبي يستوجب الاستدراك لدفع شبهة القصور عن قصيدته بانتسابها «طبعاً وتركيباً» إلى «البادية»، أو لِنَقْلِ انتسابها إلى الماضي العربي في مستواه النموذجي لدى الشاعر، ومع ذلك كله فإن ما يربط الشاعر إلى ماضيه ليس فحسب تركيزه في مفهوم الشعر على العناصر المشار إليها، وليس أيضاً اعترافه «بالبداوة» في «الطبع» و«التركيب»، بل هو - قبل ذلك وبعده - أمران لاقتان للنظر : أولهما : خطابية ذلك المفهوم وانبهاً مصطلحاته على نحو يذكّرنا بنظيره لدى كل من الناقد والمبدع العربي القديم، سواء فيما يتعلق بغموض معاني «الاشفاق» و«الالتلاف» أو فيما يتعلق بحدود ومقاييس «الطبع» و«التكلف»، وثانيهما أن الإحداث العملي لهذا المفهوم النموذجي في تجلياته عبر قصائد الشاعر لم يكد يتجاوز نسق القصيدة القديمة في الافتتاح النسيب، أو الخمر، والبكاء على الطلل، وقطع المفاوز وذكر إنضاء الراحلة والبعير، وسقيا عهود الصبا المنقضية، ثم التخلص من ذلك كله إلى شيء من الوصف أو الفخر أو النصيحة أو طرح قضية من تلكم القضايا الوطنية التي كانت تشغل وعي الشاعر باعتباره واحداً من مفجري الثورة الوطنية في الربع الأخير من القرن الماضي، ومن أبرز المصطلحين بناها .

وإنك لتعجب حين ترى الشاعر يسوق القصيدة مصدراً لها بتلك العبارة التقليدية «قال : يروض القول» فتحس على الفور بأنه عبر هذه «الريضة» يريد أن يثبت شيئاً لنَقْلُ إنه : التحدي، أو مطاولة السلف، أو تليين «عريكة» العبارة، حتى إذا مضيت في القصيدة وجدت من غرابة العبارة، وطول النفس الشعري ممثلاً في الأوزان ذات المقاطع الوفيرة (كالبسيط والطويل)، وصعوبة القافية، والنحو التجميعي في توزيع أفكار القصيدة بين الحكمة والفخر والغزل والشراب، ما يدفعك دفعا إلى الحدس بأن الشاعر يضع نصب عينيه «تحدي» التراث بما هو من خصائصه . وقرأ إن شئت قوله في إحدى «عَيَات» تلك الظاهرة :

إِنِّي وَإِنْ كَانَتْ الْأَيَّامُ قَدْ أَخَذَتْ

مِنِّي وَأَخْنَى عَلَيَّ الضَّعْفُ وَالشَّمَطُ

فَقَدْ أَدُوْدُ السَّبَبْتُي عَنْ قَرِيْسْتِهِ

وَأَفْجَا الْبَطْلَ الْحَامِي فَاحْتَبِطُ

**وَرَبَّ يَوْمٍ طَوِيلٍ الْعُمْرُ قَصْرُهُ  
جَرَى السَّوَابِقِ وَالْوَحَادَةُ الشُّشُطُ  
كَانَمَا الْوَحْشُ مِنْ ثُلْهَابِ جَفْرَتِهِ  
مُبَدَّدَ تَحْتَ أَشْجَارِ الْغَضَا حَبِطُ<sup>(٢٠)</sup>**

فلن تعدم بعض مظاهر هذه النزعة في تحدي الظاهرة الأدبية السلفية بما هو من خصائصها : عبارة ، ووزن ، وقافية ، ومنهجاً .

إننا لانسوق هذه الأبيات لمجرد أنها تتمتع بقسط لا بأس به من الغرابة والثقل الصوتي ، بل لأن هذه القيم الصوتية ليست إلا لمسة تفجر شعوراً يجب أن يكون مهياً بالفعل لاستقبالها ، وربما أثارت فينا إحساساً بالماضي ، أو ارتباطاً تاريخياً بالبيئة التي أفرزت من قبل غطاء شعرياً مشابهاً ، إذ إن الشيء يصبح ذا دلالة بالنسبة للشاعر «حين يكون متفتح المسام على ماضٍ ما ، ومحرّضاً للفكر على تجاوزه نحو ذكرى ما»<sup>(٢١)</sup> ، ومن ثم لا نرى عجباً أن يستخدم البارودي مثل هذه «المسام» التراثية نحو خمسين مرة<sup>(٢٢)</sup> ، وأكثر هذه «المسام - الإشارات التراثية» دوراناً في شعره تلك التي توظف «المقنّع الخراساني»<sup>(٢٣)</sup> في مجال المقارنة بين سحره وسحر شعر الشاعر ، وقد تكررت هذه الإشارة غير مرة ، ثم تلك التي تذكر حادثة «يوشع» حين وقفت الشمس عن مغربها حتى يفرغ من القتال ، ثم تلك الإشارة التي تتخذ من قصة هاروت وماروت وما كانا يعلمان من سحر بمدينة بابل مثيراً أبحاثنا يومئذ إلى تضالّ أثر سحرهما الغابر بجوار «السحر» الحاضر :

**كَانَمَا بَيْنَ جَفْنَيْهَا إِذَا نَظَرْتُ  
هَارُوتَ يَغْبِثُ بِالْأَلْبَابِ وَالْفَخْرِ<sup>(٢٤)</sup>**

وليست هذه «المسام» التراثية التي تحرض الفكر تجاه الماضي بقاصرة على الإشارات التصويرية ، بل إنها لتتجلى أكثر من مرة عبر بعض المداميك التعبيرية التي سرعان ما تلفتنا إلى نظائر لها في شعر هذا أو ذاك من أعلام الماضي البعيد الذي عارضه البارودي جُملةً بشعره جملة . استمع إليه يخاطب عباس حلمي :

**فَامْنُنْ عَلَيَّ بِإِصْغَاءٍ إِلَى كَلِمٍ  
تُعَدُّ فِي السُّطُوقِ إِلَّا أَنَّهُا دُرٌّ<sup>(٢٥)</sup>**

ألا تُدرك - رغم سهولة الألفاظ - ومباشرة النسق الصياغي ، بنفس الاستدراك الاستثنائي في مخاطبة المتنبي لسيف الدولة :

هَذَا عِتَابُكَ إِلَّا أَنَّهُ مِثْلُهُ

قَدْ ضَمَّنَ الدَّرَجَةَ إِلَّا أَنَّهُ كَلِمٌ<sup>(٢٦)</sup>

ثم إليك هذه الصورة للحصاد الذي أينع ولم يبق له سوى القطف ، وفيها «استلهاهم مباشر  
«لعبارة الحجاج المشهورة» : «إني لأرى رءوساً قد أينعت وحان قطافها» ، ولا ينال من هذا  
الاستلهاهم أن يتحول «القطف» عند الحجاج إلى «حصاد» عند البارودي :

أَرَى أَرْؤُسًا قَدْ أَينَعَتْ لِحَصَادِهَا

فأين - ولا أين - السيوف القواطع<sup>(٢٧)</sup> ؟

فَكُونُوا حَصِيدًا خَامِدِينَ أَوْ أَفْرَعُوا

إِلَى الْحَرْبِ حَتَّى يَذْفَعَ الضَّيْمُ ذَا فِعْ

ونفس «الاستلهاهم المباشر» نراه في قوله :

إِذَا لَمْ يَكُنْ إِلَّا الْمَعِيشَةُ مَطْلَبٌ

فَكُلَّ زَهِيدٍ يُمْسِكُ النَّفْسَ جَابِرٌ<sup>(٢٨)</sup>

فقد نظر فيه إلى قول امرئ القيس :

وَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَنْتَى مَعِيشَةٌ

كفاني، ولم أطلب، قليل من المال

ونفس هذه الرواسب التراثية نراها في قوله :

فَإِنْ أَكَّ مَشْغُوفًا، قُلُوا الْحِلْمَ رُبَّمَا

أَطَاعَ الْهَوَى، وَالْحُبُّ مِنْ عَقْدِ السَّحَرِ<sup>(٢٩)</sup>

وفي هذا تذكرة بقول أبي نواس :

فَمَا زِلْتُ بِالشَّعَارِ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ

أَلَيْسَ بِهَا، وَالشَّعْرُ مِنْ عَقْدِ السَّحَرِ

وفي قوله :

فَرَبِّ فَقِيرٍ يَمْلَأُ الْقَلْبَ حِكْمَةً

وَرَبِّ غَنِيٍّ لَا يَرِيشُ وَلَا يَجْرِي<sup>(٣٠)</sup>

إيماء إلى قول القائل :

فَرِشْنِي بِخَيْرٍ، طَالَمَا قَدْ بَرَيْتُنِي  
فَخَيْرُ الْمَوَالِي مَنْ يَرِيشُ وَلَا يَنْبِرِي

هذا بالإضافة إلى أنه في حمرياته خاصة يطول ويكثر نظره إلى أبي نواس ، ولعل لهذا صلة بما نلاحظه من وفرة اتكائه على المطالع الحمرة خالصة وممزوجة بالاستهلاكات الغزلية ، وإذا كنا قد ألمحنا بالنماذج السالفة إلى اقتباس بعض المداميك التعبيرية ، فقد نستطيع في غير ما عنت أن نكتشف لقاء الشاعرين عند صورة «الخمرة» وقد شمت ورقت حتى تشاكل الكأس وما تحويه الكأس ، يقول البارودي :

جاءت وقد شاكلها كأسها  
فاشتبه الباطن والظاهر<sup>(٢١)</sup>  
بمثلها تعجبني صنوتي  
ويزدهيني الليل والسامر  
فالصورة التي يجلوها الشاعر في البيت الأول تلفتنا بشدة إلى قول أبي نواس :  
رَقَّ الزجاجُ وراقَتِ الخمر  
فتشابهها، فتشاكل الأمر  
فكانما خمر ولا قدح  
وكانما قدح ولا خمر

ولا تقتصر المعارضة الملموحة - أو غير المباشرة - للتراث على مجرد تسرب الصور والمداميك التعبيرية أو الصياغة على منوالها بهدف تجاوزها وتخطيها ، بل إنك لتقرأ البارودي في بعض الأحيان فتحس «بالنفس الشعري» التراثي ، وإن لم تجد له تحديدا . اقرأ - على سبيل المثال لا الحصر - هذه الأبيات التي لم ترد في الديوان ، بل أوردها ياقوت المروسي وعطية حسنين في «مراثي الشعراء» التي جمعها خليل مطران بعد رحيل شاعرنا :

نصحتُ قومي وقتئذٍ: الحرب مُفجعة  
وربما تاح أمرٌ غير مظلون  
فخالفوني وشبّوها مكابرة  
وكان أولى بقومي لو أطاعوني  
تأتي الأمور على ما ليس في خلد  
ويخطئ الظن في بعض الأحيان

حتى إذا لم يَعد في الأمر مُتْرَعة  
وأصبح الشرُّ أمراً غير مَكْنُون  
اجبُتْ إذ هتفوا باسمي، ومن شِيمي  
صِدْقُ الولاء وتحقيق الأُظانين<sup>(٣٢)</sup>

أَلسَتَ ترى فيها معارضة ملحوظة ، رغم خلوها من المحاكاة الملفوظة ، لقصيدة ذي  
الأصبع العدواني التي قالها حين أقتل قومه مع بني عمه ، والتي يخاطب فيها ذوي رَحِمِهِ قائلاً :  
الله يَعلَمُنِي والله يَعلَمُكُمْ  
والله يَجْزِيكُمْ عَنِّي وَيَجْزِينِي  
ماذا عَلَيَّ وَإِنْ كُنْتُمْ ذُوِي رَحِمِي  
أَلَا أَحْبَبَكُمْ إِذْ لَمْ تُحِبُّوْنِي  
لو تشربون دمي لم يرو شاربيكم  
ولا دماؤكم جَنَعاً تُروُونِي

ونقول إنها معارضة ملحوظة لا ملفوظة ، لخلوها من المشابهة التعبيرية المباشرة ، ولكن  
النفس الشعري المتمثل في تشابه الوزن (السيط بإيقاعاته الجلييلة ومقاطعته التي تناهز الثلاثين) ،  
ثم تشابه موقف الشاعرين في علاقتهما بقوميهما من حيث دوران هذه العلاقة على محور اللوم  
والمعابة ، كل هذا يجعل من آيات البارودي نقطة في تلك المساحة الهائلة التي تَرُدُّ مجمل شعره  
إلى معارضة إضممارية لهمل التراث .

وليس لنا أن نسارع فنرتب على هذه المعارضة الإضممارية لهمل التراث حكماً عاماً  
«بتقليدية» رائد «الإحيائية» بحجة أنه «أغرق نفسه في البداوة حتى انصهر فيها وصار من أهلها ،  
وغدا يصف المرأة ، والسيف ، والفرس ، والسحاب ، والصيد ، والحرب ، والشراب ، دون  
هدف إلا المهجارة ، ودون أن يصلها بنفسه أو عصره . . . . . وليس استخدام البارودي لمثل هذه  
العناصر البدوية القديمة شبيهاً باستخدام العباسيين لها كما يقول بعض النقاد<sup>(٣٣)</sup> ، فقد كان  
العباسيون قريبي عهد بالبداوة ، وكانوا على صلة قوية بها ، ومازالت ظلالها وصورها في  
حياتهم . . . والذين تعللوا للبارودي فجعلوا محاكاته القدماء في كلاسيكية ضيقة خلقت  
وتمهيدا ، فاتهم أن هذا اللون من الشعر غير خالد ، ولا يعيش إلا في جيله وبين المعجبين به ، فهو  
يؤدي غرضاً مؤقتاً ثم يستنفد<sup>(٣٤)</sup> . . . ولكي نستطيع أن نفهم حقيقة موقف البارودي من  
التعامل مع التراث ، علينا أن نستعيد ما صدرنا به هذه الدراسة من أن أولى خطوات الإحياء في

أدبنا العربي الحديث ، مثلها في هذا مثل نظريتها في الإحياء الأوربي ، تمت بالرجعة إلى الماضي ، تتمثله وتحاكيه ، ثم تحاول تجاوزه وتخطيه ، باعتباره منظومة التقاليد التي تتضمن الحاسة التاريخية ، والتي تحتم على الشاعر أن يكتب وأجيال الغابرين من شعراء أمته ملء دمه ، بل إن التقاليد المذكورة لا تمثل مجرد صلة بين الشاعر وهذه الأجيال ، بل هي تراث عام يستفيد منه جميع المبدعين في وصل فنهم بالجمهور أو الجماعة<sup>(٢٥)</sup> .

أي أن التقاليد بهذا الاعتبار تؤدي وظيفة مزدوجة : ثقافية واجتماعية ، فهي تؤدي وظيفة ثقافية من حيث تعني حضور الماضي في الحاضر ، وهي تؤدي وظيفة اجتماعية من حيث تمثل القاسم المشترك الذي يلتقي عليه البدع والمتلقي ، والطريقة المثلى لوصل الفنان بالجماعة عبر رموزها التاريخية المشتركة ، ولعل هذا وذلك هو الذي يحدو بنا إلى الإقرار بصحة الاتجاه الذي يرى في تلبس البارودي بأردية الغابرين قدرا من «التقنن الرمزي» ، وحتى بُعد المسافة الزمنية الذي يفصل بين البارودي ومن عارضهم ، ليس حاسما في استبعاد هذه «الجرعة الرمزية» ، كما أن قرب هذه المسافة لا يثبت العكس بالنسبة لمجارة العباسيين لسابقيهم ، لسبب بسيط ، وهو أنه كلما اتسع الفاصل الزمني كان ذلك أدل على أن المعارضة لا تقتصر على حرفة المحاكاة ، وأنها تتضمن قدرا من «رمزية المحاكاة» .

ثم من قال إن البارودي كان يخوض فيما يخوض فيه «دون هدف إلا المجارة ، ودون أن يصله بنفسه أو عصره» ؟ .

فالحق أن البارودي في كثير من «رياضاته» كان يطرق المائل من موضوعات الساعة ، مثل قافيته التي صدرها بقوله : «قال يروض القول ، وينعت البازي ، والأسد والحية» ، وفيها تعريض ببعض مكاره علاقته بالخدوي توفيق ، وفيها - أيضا - تهديد صريح باستخدام السلاح ، ولعله نظمها بعد سقوط وزارته في ٢٦ مايو سنة ١٨٨٢ ، وفيها يقول :

تَالَيْتُهُ أَهْدَأُ أَوْ تُقْوِمُ قِيَامَهُ

فِيهَا الدَّمَاءُ عَلَى الدَّمَاءِ تُرَاقِ

شَعْوَاهُ تُلْتَنِمُ الْقَضَاءُ وَيُرْتَقِي

مِنْهَا عَلَى حُبِّكَ السَّمَاءُ نِطَاقُ<sup>(٢٦)</sup>

وكأنما كان يتنبأ بالثورة في عينيه الذائعة التي نظمها سنة ١٨٦٨ م ، والتي يلحظ من خلالها الواقع قبل أن يقع :



ولستُ بعلام الغُيوب، وإنما  
أرى بِلصاظ الرأي ما هو واقع  
وذُرهم يخوضوا إنما هي فِتنة  
لهم بينها عَمَّا قليل مَصارع

ويحض على الثورة ويحرض عليها مستنكراً على قومه أن يصبروا على الهوان وهم لا  
يشكُّون من قلة :

فيا قوم هُبوا إنما الغُفر فُرصة  
وفي الدهر طَرَقَ جَمَّةٌ وَمَنَافِعُ  
أَصْبِرًا عَلَى مَسِّ الْهَوَانِ وَأَنْتُمْ  
عَدِيدُ الْخَصَنِ، إِنِّي إِلَى اللَّهِ رَاجِعٌ<sup>(٣٧)</sup>

إن بعض المداميك التعبيرية والتصويرية ، في هذه الأبيات وأمثالها ، تنضح بعبق تراثي لا  
شك فيه ، ونشير بخاصة إلى قوله : وذُرهم يخوضوا . . . ، «لهم بينها مصارع» «وأنتم  
عديد الحصى . . .» ، «إني إلى الله راجع» ولكننا نبخس هذه المداميك حقها الإيحائي إذا اقتصرنا  
على النظر إليها باعتبارها «محاكاة» للأقدمين ، لأنها - فوق ذلك - تنقلنا إلى قريب من المناخ  
التراثي الذي استخدمت فيه لأول مرة ، وتثير فينا تداعيات لا حصر لها ، وتخلق هالة من المشاعر  
والرؤى ترتبط بذلك المناخ التراثي ارتباطاً رمزياً ، وبهذا وأمثاله تغنى اللغة الشعرية . ويضيف  
إليها الشاعر كما يأخذ منهاويه ، كذلك تعود الكلمات إلى بكارتها الأولى وتتخلص من  
«الاستهلاك» الذي يصيب كل لغة يطول بها الأمد دون دم جديد يفجر فيها قوة الحياة  
الكامنة<sup>(٣٨)</sup> .

ويتخذ آخرون من غرابة البيئة التي يصورها الشاعر أحياناً ، ومن بُعد ما بين واقع حياته  
وواقع شعره أحياناً أخرى ، خصوصاً في غزله وخمرياته ، ذريعةً لاتهام شاعرنا «بالتقليدية» في  
معناها السلبي ، «فكثيراً - والكلام للدكتور محمد حسين هيكل - ما كان يتنقل في معارضات  
من بيئته المصرية الحديثة إلى بيئة بدوية جاهلية أو بيئة إسلامية بالشام أو العراق في عهد بني أمية  
أو بني العباس ، ثم كان يجعل الغزل واللهو بالخمر والنساء ، والحماسة والفخر ، أغراضاً له في  
القصيدة الواحدة على طراز من حمل نفسه على معارضتهم ، وكانت ذاكرته القوية تواتيه فيما  
يعارضهم فيه حتى تخاله أحدهم ، ويختلط عليك الأمر إذا أردت أن تميز بين شعره وشعرهم ،  
ومن كانت هذه حاله لم يكن غزله ولم يكن لهوه صادقين عن عاطفة ألهبها الحب أو حركتها

الخمر بمقدار ما حركها الحرص على التفوق في حلبة الفحول الأولين<sup>(٢٩)</sup> ، ونحسب أن تلك مقولة تحمل في ثناياها عوامل تنفيذها ، لأن «جودة المحاكاة» حتى ليصعب التمييز بين شعره وشعرهم تقطع بصدق «التلبس» الفني الذي حاوله البارودي بالنسبة لسابقه ، وهذا «التلبس» هو مقياس «الصدق الفني للشاعر ، ذلك الصدق الذي لا يستلزم معايشة الشاعر لتجربته واقعا ، بل يكفي أن يكون قد تشبع بها ، وتمثلها حق التمثيل ، ودبت في نفسه حمياها ، حتى يستطيع أن يقنعنا بها وأن يُوقع في روعنا أنه عاشها وما عاشها ، وخاض أحداثها وما خاضها ، وذلك - على التحقيق - هو جوهر الفرق بين ما يدعى «بالصدق الواقعي» و«الصدق الفني» وثانيهما هو جوهر التجربة الشعرية ومقياس نضجها في منظور النقد الأدبي الحديث .

ثم إن رسالة البارودي لم تكن خلق الشعر العربي من عدم ، أو تجديده من قدم ، أو التغيير في أنماطه الموسيقية وزنا وتقنية حتى نجعل من «إتقان المحاكاة» تهمة نلحظها عليه ، بل كانت رسالته «بعث الشعر العربي من مرقدته وتمزيق الأكفان التي احتوته مئات السنين وما وفق له البارودي من هذا البعث لا يزال حتى اليوم أعظم تجديد تم في حياة الشعر العربي منذ نهض البارودي به . . .»<sup>(٣٠)</sup> .

أما أكثر نمطي المعارضة البارودية وضوحا وذيوعا ، فهو ما دعونه «بالمعارضة الملفوظة» ، وهي التي تتبادر إلى الذهن عادة كلما جرى الحديث عن معارضات البارودي ، وإن كان النمط الأول لا يقل أهمية عن صنوه من وجهة نظرنا ، حيث يمثل المقابلة بين مجمل اللوحة الإبداعية الحاضرة ، ومجمل اللوحة الإبداعية الماضية ، أو الموعلة في الماضي ، إذا شئنا الدقة في التعبير .

وقد عارض البارودي - معارضة صريحة - شتيّا من الشعراء من عصور أدبية مختلفة ، لا يجمع بينهم سوى انتمائهم جميعا إلى تراث العربية إبان ازدهارها وتآلقها ، وأصالة الخلق الإبداعي لديهم ، ثم تميّز النماذج الشعرية التي يعارضها في نتاجهم وهكذا نراه يعارض من الجاهليين عشرة في معلقته :

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ

أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدُّنَا بَعْدَ ثَوَاهِمِ

فيعارضه البارودي بقصيدته التي يستهلها قائلا :

كَمْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ

وَلَرَّبَّ تَالٍ بَرَزَ شَأْوُ مُقَدِّمِ

كما عارض من الجاهلين النابغة في قصيدته :

مِنْ آلِ مَيْةٍ رَائِحٍ أَوْ مُغْتَدِي  
عَجَلَانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُرَوِّدٍ

فيعارضه شاعرنا بقصيدته التي يستهلها قائلا :

ظَنَّ الظَّنُّونَ قُبَاتَ غَيْرِ مُوسَّدٍ  
حَيْرَانَ يَخْلُ مُسْتَنِيرَ الْفَرْقَدِ<sup>(٤١)</sup>

كما عارض من الإسلاميين أبا نواس في قصيدته التي يمدح بها الخصب :

أَجَارَةٌ بَيْتَيْنَا ابْنُكَ غَيْرُ  
وَمَيْسُورٍ مَا يُرْجَى لِيَدِكَ عَسِيرِ<sup>(٤٢)</sup>

فيعارضه البارودي بقصيدته التي مطلعها :

كُلَّهَيْتُ إِلَّا مَا يُجِنُّ ضَمِيرُ  
وَذَارَيْتُ إِلَّا مَا يَنْهِي زَفِيرُ<sup>(٤٣)</sup>

والبحتري في قصيدته التي يمدح بها صاعد بن مخلد :

لَنَا أَبَدًا بَيْتٌ نَعَانِيهِ فِي أَرْوَى  
وَحُزْوَى، وَكَمْ أَدْنَتْكَ مِنْ لَوْعَةِ حُزْوَى  
وَمَا كَانَ دَمْعِي أَرَوَى قَبْلَ بَهْزَةِ  
لَأَدْنَى خَلِيطٍ بَانَ أَوْ مَنَزَلِ أَقْوَى<sup>(٤٤)</sup>

حيث يعارضها شاعرنا بقصيدته :

أَقْبَلًا مَلَامِي فِي هَوَى النَّشَادَنِ الْأَخْوَى  
فَقَلْبِي عَلَى حَمْلِ الْمَلَامَةِ لَا يَتَوَوَّى

والمتنبي في قصيدته التي يمدح بها أبا علي بن عبدالعزيز الأوراجي الكاتب :

أَمِنْ أَرْبَابِكَ فِي الدَّجَى الرِّقَبَاءُ  
إِذْ حَيْثُ كُنْتُ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ<sup>(٤٥)</sup>

والتي يعارضها شاعرنا بقصيدته :

صِلَةُ الْخِيَالِ عَلَى الْبُعَادِ لِقَاءُ  
لَوْ كَانَ يَمْلِكُ غَيْنِي الْإِغْفَاءُ<sup>(٤٦)</sup>

يَا هَاجِرِي مِنْ غَيْرِ تَنْبٍ فِي الْهَوَى  
 مَهْلًا، فَهَجْرُكَ وَالْمُنُونُ سَوَاءٌ  
 كذلك عارض المتنبى في قصيدته التي يمدح بها كافورا :  
 أَوَدَ مِنْ الْأَيْسَامِ مَا لَا تُؤْوِدُهُ  
 وَأَشْخَوُ إِلَيْهَا بَيْنُنَا وَهِيَ جُنْدُهُ  
 يُبَاعِدُنْ حَبًّا يَجْتَمِعُنْ وَوَصْلُهُ  
 فَكَيْفَ يَحِبُّ يَجْتَمِعُنْ وَصَدَّهُ <sup>(٤٧)</sup>  
 فقد عارضها البارودي بقوله :

رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا بِمَا لَا أَوْدُهُ  
 وَأَيُّ أَمْرٍ يُقَوِّ عَلَى الدَّهْرِ زُدُّهُ  
 أَحَاوِلْ وَمَنْلَا وَالصَّدُودُ خَصِيمُهُ  
 وَأَبْقِي وَفَاءَ وَالطَّبِيعَةُ ضِدُّهُ <sup>(٤٨)</sup>  
 كما عارض الشريف الرضي في قصيدته التي يفتحها بقوله :  
 لَخَيْرُ الْعُلَى مِنِّْي الْقِلَاوَالُ الْجَبُّ  
 وَلَوْلَا الْعُلَى مَا كُنْتُ فِي الْحَبِّ أَرْغَبُ  
 إِذَا اللَّهُ لَمْ يَعْذُرْكَ فِيمَا تُرَوِّهُ  
 فَمَا النَّاسُ إِلَّا عَاذِلُ أَوْ مُؤْتَبِ <sup>(٤٩)</sup>  
 بقصيدته التي مطلعها :

سِوَايَ بَتَّخُنَانِ الْأَغَارِيدِ يَطْرُبُ  
 وَغَيْرِي بِاللَّذَاتِ يَلْهُو وَيَلْعَبُ <sup>(٥٠)</sup>  
 وعارض أبا فراس في رائيته الذائعة :  
 أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَتُكَ الصَّبْرُ  
 أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ  
 برائيته في النسيب والفخر :

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمُخِيلَةُ وَالسُّخْرُ  
 وَأَصْبَحْتُ لَا يَلْوِي بِشَيْمَتِي الزُّجَرُ <sup>(٥١)</sup>  
 كما عارض من شعراء العصر الأيوبي ابن النيه المصري في قصيدته التي أولها :

«يا ساكني السّفح كمْ عَيْنِ بِكُمْ سَفَحَتْ» ، بقصيدة من نفس الوزن والقافية يقول في مستهلها :

### ماذا على قُرّة العَيْنَيْنِ لو صَفَحَتْ وعَاوَدَتْ بِوَصَالِ بَعْدَمَا صَفَحَتْ

هذا بالإضافة إلى معارضته « لبردة المديح » للإمام البوصيري بمطولة في مدح الرسول ﷺ جعل لها عنوان : « كشف الغمة في مدح سيد الأمة » ، وعدد أبياتها نحو سبعة وأربعين وأربعمئة بيت ، ومن ثم قد يقتضي الأمر إفرادها بدراسة مستقلة .

وقد يتصدر قصيدة المعارضة البارودية نص صريح على قصد المعارضة ، كما حدث في معارضاته لابن النبيه حين نقرأ في مفتتح القصيدة تلك العبارة : « وسأله أحد الفضلاء أن يوازن قصيدة ابن النبيه . . » ، و« موازنة » القصيدة في هذه الحالة تعنى الإتيان بما يعادلها بحرا وقافية ، وقد تأتي عُقلا من مثل ذلك النص ، قناعة بأن تنصدها عبارة « رياضة القول » ، وفي الحالتين نرى قصد المعارضة واضحا لا يحتاج إلى تذكير أو إشارة بالنسبة لكل من له إلمام بذهخيرة الأدب العربي وتراثه المنظوم .

ونبادر فنلاحظ على جملة القصائد التي عارضها البارودي جملة ملاحظ لا تخلو من دلالة :

أولا : أن كثرة الأعمال المعارضة تنتمي إلى العصر العباسي على امتداده ، وقليل منها ينتمي إلى العصر الجاهلي ، وأقل من القليل (قصيدة واحدة إن شئت الحق) تنتمي إلى العصر الأيوبي ، ولذلك دلالتة ، لأن شعر العصر العباسي هو قمة الهرم الثقافي في الشعر العربي ، علاوة على أن نقاء النسيج الشعري وفصاحة الخيوط اللغوية المستعملة في هذا الشعر ليست موضع شك ، ومن ثم فهو يحقق المطلوب بالنسبة لشاعر كالبارودي ، يريد اللواذ بالماضي أولا ، ثم يريد إحياءه ثانيا ، ثم لا يريد أن يجافي بين هذا الماضي والمستوى الثقافي لعصره هو ثالثا ، وليس كالشعر العباسي ما يحقق كل هذه المطالب جملة واحدة ، ومن هنا كان ما لحظناه من وحدة البنية الثقافية التي تنتسب إليها كثرة النصوص المعارضة .

ثانياً : أن البنية الإيقاعية في النصوص المعارضة ، فوق اتفائها والنصوص المعارضة وزنا وقافية ، تنجح إلى الأبحر الجليلية والإيقاعات الفخمة والأوزان ذات المقاطع الوفيرة ، فخمسة من هذه القصائد تحتذي موسيقى « الطويل » ، وثلاثة منها تحتذي إيقاع الكامل ، وواحدة تحتذي

موسيقى البسيط، ولهذا أيضا دلالاته، لأن بحر الطويل يحتوي على أكبر عدد من المقاطع اللغوية مقارنة بالأوزان الأخرى، فعدد مقاطعه في الشطرة الواحدة يناهز خمسة عشر على حين ينخفض هذا العدد في بعض الأوزان إلى سبعة<sup>(٥٢)</sup>، ومن ثم كان الطويل من أكثر الأوزان شيوعا في الشعر العربي، ربما تحت تأثير القاعدة المحورية للقصيد العربية العمودية بمثابة وحدة البيت، ومن المعلوم أنه كلما انفسح مدى البيت كان أكثر مواءمة لاحتواء الفكرة الواحدة المستقلة، ولهذا نرى البارودي - تحت نفس التأثير ولنفس الغاية - يفضل هذا الوزن في معارضاته، بل نكاد نقول إنه يفضل في شعره بعامه، فمن بين ما يقرب من ثلاثة آلاف بيت في ديوانه نرى الطويل يحتل نسبة تناهز ٤٠٪، على حين تتوزع النسبة الباقية على بقية الأوزان.

ولسنا نحن يؤمنون بالربط الوثيق بين الموضوع والوزن، ولكننا لانستطيع - في ذات الوقت - أن ننحي جانبا فحوى ذلك الانطباع الذوقي للدكتور عبدالله الطيب حين لاحظ أن «الطويل والبسيط أطول باحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة، وفيها يفتضح أهل الركافة والهجنة وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز، والطويل أفضلهما وأجلهما، وهو أرحب صدرا من البسيط، وأطلق عنانا، وألطف نغما»<sup>(٥٣)</sup>. وهذا لما كان البحر الطويل رحيب الصدر، طويل النفس، فإن العرب وجدت فيه منذ القدم بغيثا، وآثرته على ما سواه من أوزان.

ثالثا: إن البنية الإيقاعية قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بإحداثيات الدلالة الشعرية، فرأينا البارودي في هذه المعارضات يخضع لما خضع له القدماء من تداعيات الأفكار والخواطر، فما دامت وحدة البيت هي القاعدة، وما دام انفراد البيت بالمعنى المستقل هو الأساس، ثم ما دام الإيقاع الشعري بوفرة مقاطعه يعين على هذا التفرد وذلك الاستقلال، فإنه ليس غريبا أن يسيطر على بناء القصيدة لدى البارودي ذلك المنهج التجميعي الذي يسيطر على بناء القصيدة بعامه، فقد يبدأ بالنسب أو الخمريات، وقد يخلص منها إلى الرحلة ومخاطرها وأدواتها، موطنًا بذلك لما عساه يقصد إليه من فخر أو وصف أو اذكار، أو غيرها.

وأوضح النماذج برهنة على سلامة هذه الملاحظات في جملتها معارضة البارودي لأبي نواس في رائيته التي يمدح بها الخصب، فكلتا القصيدتين قصيدة أبي نواس وقصيدة البارودي تنتهيان إلى إيقاع الطويل باندياحه وانبساطه، وإلى قافية الراء المطلقة، وهي قافية وسطية، لاثماني من كزاة الندرة ولا تبدل الانتشار، وكلتا القصيدتين - كذلك - ذات بناء تجميعي، رغم اختلاف وحدات هذا البناء - ربما - نوعا وترتيا، ففي مطلعتي القصيدتين يمثل النسب

وشكوى الهوى اللينة الأولى في هذا البناء ، ويتفق الشاعران في التأكيد على معنى أنه لولا الهوى لم يذلا ، ولم يكن عليهما من سوى نفسيهما سلطان ، عبر النواصي عن هذا المعنى بقوله :

فما أنا بالمشغوف ضربة لإرب  
ولا كل سلطان علي قدير<sup>(٥٤)</sup>

وعبر البارودي عنه بقوله :

فيا قاتل الله الهوى، ما أشده  
على المرء إذ يخلو به فيغير

تلين إليه النفس، وهي ابية  
ويجزع منه القلب وهو صبور<sup>(٥٥)</sup>

وعلى حين خلص النواصي من هذا المطلع الغزلي إلى صورة تعبيرية شديدة الأسر حين شبه نفسه بأثنى عقاب «طوت ليلتين القوت عن ذي ضرورة» ، فهي ترقب قرن الشمس في حدة ولهفة وانتظار ، نرى البارودي يتفقد نحو اثني عشر بيتا في وصف ليلة من ليالي اللهو ، إذ «الميش أفواف» و «سلسال الوفاء غير» ، لكي يخلص من ذلك إلى صورة محورها «الطير» هي الأخرى ، ولكن الطير في هذه المرة «حمام» لا «عقاب» ، مع ملاحظة أن فكرة الإسقاط واحدة عند الشاعرين . فكلاهما يتلبس بالطير ويتبادل وإياه الماهية ، حتى لتحسن أن «الطير» في التحليل الأخير «طير إنساني» أو أن «الإنسان - الشاعر» «إنسان - طائر» ، ومن ثم لا نعجب حين نرى «حمام» البارودي يتجلى ذلك التجلي البشري :

شجاوب أثرا بها في حَمَائِلِ  
لهن بها بَعْدَ الحَنَنِ صَفِيرُ  
نَوَاعِمُ لَا يَغْرِفْنَ بُؤْسَ مَعِيشَةٍ  
ولا دائراتِ الدَّهْرِ كَيْفَ دُورُ<sup>(٥٦)</sup>

وعلى حين ينفذ النواصي من وصف «العقاب» إلى مدح التخصيب مباشرة «بحسن التخلص» الذي شهر به :

تقول التي عن بيتها خاف مَرَجحي  
عزيز علينا أن نراك تُسير

أما دون مصرٍ للغنى متطلب  
بلى ، إنَّ أسباب الغنى لكثير  
فقلت لها واستعجلتها بوابر  
جرت جبرى في جريهن عير  
دعيني أكثر حاسديك برحلة  
إلى بلد فيه الخصيب أمير<sup>(٥٧)</sup>

نجد البارودي يخلص إلى الفخر بشجاعته ، وفطنته التي «لها من وراء الغيب أذن سمعية ، وعين ترى ما لا يراه بصير» ، وامتلاكه لمقائيد الكلام المزين بحكمة تتألق تألق الكواكب الدرية .  
هنا يتسنى لمن يقرأ رائية البارودي هذه أن يتوقف عند ناحيتين في هذا الجزء الافتخاري ، فمن ناحية ، قد يعجب المرء حين يرى أن صورة «العقاب» التي أسقط عليها النواصي ذاته قد تجسدت مرة أخرى عند البارودي وينفس هذا الملمح الإسقاطي :

إذا سرتُ فالأرض التي تحن فوقها  
مرآةٌ لمهنري ، والمعاقل دور  
فلا عجب أن لم يصرنني منزل  
فليس لعقبان الهواء وكور<sup>(٥٨)</sup>

مع فارق أن «العقاب» عند النواصي مفردة ، وعند البارودي في صيغة الجمع ، وهي لم تأت كذلك عند الأخير إلا لاستغراق النفي ، الأمر الذي يدل على زيادة جرعة الادعاء في تحوُّله إلى «عقاب» ، فلا عجب ألا يحتويه منزل ، لأن العقبان لا تحتويها وكور !!

ومن ناحية أخرى يمكنك أن ترى مصداق ما افترضناه في ثانيا تلك الدراسة من معارضة ملحوظة ، ومعارضة ملفوظة ، في شعر البارودي ، نعني بذلك معارضته التراث في جملته ، ثم معارضة إحدى مفرداته تحديدا ، وذلك عندما تقرأ في ختام ذلك الجزء :

فلو كنتُ في عصر الكلام الذي انقضى  
لباء بفضلتي «جرولة» و «جريز»  
ولو كنتُ أدركت النواصي لم يقل  
(أجارة بيئينا ابوك غيور)  
وما هنرني أني تأخرت عنهم  
وفضلتي بين العالمين شهير



## فيا رُبما أخلى من السَّبِقِ أوَّل وبدأ الجيادَ السابِقاتِ أخيراً<sup>(٥٩)</sup>

فليس خفياً أن البارودي ينتقل من العام إلى الخاص ، أو من المعارضة الجمالية للتراث (جرول ، جرير) ، إلى المعارضة التفصيلية لمفردة من ذلك التراث هي مفردة النواصي : «أجارة بيتينا أبوك غيور» ، وفي الحالتين نرى عنصر القصد إلى المعارضة واضحا وباعتراف الشاعر نفسه ، بل إننا نرى ما هو أبعد من ذلك ، نرى البارودي وقد اشتتم ما عسى أن يتبادر إلى الذهن من أن «الأقدم» زما «أفضل فنا» ، الأمر الذي يهدم مشروعه «في المعارضة» من الأساس ، إذ هي تتم بقصد المماثلة أولا ، ثم بهدف التجاوز والمقابلة ثانيا ، ومن ثم راح ينفي هذا الوهم المتبادر بأكثر من صيغة ، فما ضره أن يتأخر عن السابقين وفضله أشهر من أن ينكر ، ثم إن الأول زما ليس بالضرورة «أوَّلًا» فناً ، فقد يخلو ذاك من السبق ، وقد يحظى به هذا ، كما قد يخلو أول الجياد من السبق ، على حين يحظى به من بدأ أخيراً .

### - ٤ -

تمثل رائية البارودي في معارضته لأبي نواس إحدى بواكير معارضاته «المفوضة» ، نقول ذلك لأن هذه القصيدة قبل أن ترد في أصل الديوان وردت في الجزء الثاني من كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفي في أول طبعة له سنة ١٨٧٥م (١٢٩٢هـ) ، ويلاحظ أن ما جاء في الوسيلة الأدبية من شعر البارودي نظمته بين عامي ١٨٦٣ - ١٨٧٥ ، وهو بين الرابعة والعشرين والسادسة والثلاثين ، أي أنه كان ما يزال بعد في ريعان شبابه ، بعد عودته من الأستانة في حاشية الخديوي أسماعيل (فبراير سنة ١٨٦٣م - رمضان ١٨٧٥م) وقبل أن يتم طبع الوسيلة الأدبية سنة ١٨٧٥م ولذلك لم يكن نقس الشاعر في هذه القصيدة طويل الامتداد ، ولم يكن فنه فيها كامل النضج ، وغلب عليها الغلو في الفخر ، والإحالة في توكيد الذات ، وهي من هذه الناحية تذكرنا ببواكير أحد الشعراء الذين أولع بهم البارودي ، وحاول معارضتهم ، نعتي بذلك قطب القول العربي المنظوم : أبا الطيب المتنبي .

وقد عارض البارودي المتنبي مرتين ، إحداهما في همزته التي سلفت الإشارة إليها ، والأخرى في قصيدته التي مطلعها :

رَضِيتُ مِنَ الدُّنْيَا بِمَا لَا أُودُّهُ  
وَإِنِّي أَمْرِي يَفْؤَى عَلَى الدَّهْرِ رُئْدُهُ

فهر فيها يعارض المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

أَوَدَّ مَنْ الْإِسَامَ مَا لَا تُؤَوِّدُهُ

وَأَشْكُو إِلَيْهَا بَيْنُنَا وَهِيَ جُنْدُهُ

ومن عجب أن ترى اتفاق المزاج وظروف العمر تدفع البارودي - بعد أن استحصده عوده - إلى معارضة المتنبي في قصيدته تلك ، نقول ذلك لأن قصيدة المتنبي المشار إليها قالها سنة ست وأربعين وثلاثمائة في مدح كافور الأحمدي بعد أن تصرمت حقبة سيفياته بكل زهوتها ، أما قصيدة البارودي فلم يورخ لها ، ولكن قَحَصَهَا التقدي يقطع بأنها نظمت بعد أن طمّت الفتنة ، وفشلت الثورة ، وتفرق عنه الصديق ، وشمّت به العدو ، وبدأت شرّة الشباب في الخمود :

لَعَمْرِي قَدْ وَلَّى الشَّبَابَ وَحَلَّ بِي

مِنْ الشَّيْبِ خُطْبٌ لَا يُطَاق مَرَدُّهُ

فَأَيُّ نَعِيمٍ فِي الزَّمَانِ أَرْوَمُهُ

وَإِيَّ خَلِيلٍ لِلْوَفَاءِ أَعِدُّهُ

وَكَيْفَ أَلُومُ النَّاسِ فِي الْفُتْرِ بَعْدَمَا

رَأَيْتُ شَبَابِي قَدْ تَغَيَّرَ عَهْدُهُ؟<sup>(٦٠)</sup>

بل إن بها من الإيماءات إلى «دياجير المحنة» و«يد الجور» وفي مقابلهما «البطل الذي يحمي الحقيقة» و«الذي لا يستكين لصولة» ما يؤكد أنها نظمت إبان المنفى ، حين يئس من العودة إلى الوطن ، وآبَتْ عليه نفسه أن يضعف فيسترحم كما فعل زملاؤه ، ومن ثم راح ينقّس عن نعمته بتلك الأبيات الثائرة التي «لا تقل عنفا عن أشد الثورات المسلحة»<sup>(٦١)</sup> - بتعبير الدكتور محمد حسين هيكل :

فَحَتَّامٌ نُسْرِي فِي دِيَا جِيرٍ مَحْنَةٍ

يَضِيقُ بِهَا عَنْ صُحْبَةِ السَّيْفِ غِمْمَتُهُ

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْفَعْ يَدَ الْجَوْرِ إِن سَطَنَ

عَلَيْهِ فَلَا يَأْتَفُ إِذَا ضَاعَ مَجْدُهُ

عَفَاءً عَلَى الدُّنْيَا إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَعْشَ

بِهَا بَطْلًا يَحْمِي الْحَقِيقَةَ شَدُّهُ<sup>(٦٢)</sup>

وَإِنِّي أَمْرٌ لَا أَسْتَكِينُ لِمَصَوْلَةٍ

وَإِنْ شَدَّ سَاقِي دُونَ مَسْعَاهِ قَدُّهُ

لقد كانت هذه الأبيات وأمثالها أدنى إلى إثارة حفيظة الإنجليز وحفيظة صاحب العرش عليه ، وما كان زهده وتسليمه ليمحو أثرها ، أو لينهضا حجة على أنه ندم على ما قدم ، وجميعها دلائل لا تقبل النكران على أن الرجل كان صادقا في غضبه الوطنية حيث أسهم في الثورة إسهام المخلص الأمين ، ثم كان ثابت العزم وقيما لعهد حين نُفي فلم يزد النفي إلا إصرارا على معتقده .

تزيد قصيدة البارودي عن نظيرتها لدى المتنبي بنحو ثمانية أبيات ، وتفسير هذا يكمن في زيادة تنوع المعاني عند الأول عنه عند الثاني ، ومع ذلك فهما يشتركان في المقدمة الغزلية التي تستغرق عند البارودي خمسة عشر بيتا على حين لا تزيد عند المتنبي عن ثمانية أبيات ، وفي المحور الدلالي لدى الشاعرين تسكن فكرة تملك عليهما مداخل خيالهما ، هي فكرة أن الهوى من شأنه المعاناة ، ومن طبيعته الغدر ، يعبر المتنبي عن هذه الفكرة بطريقة تصويرية برع فيها هي طريقة «الترقّي» في تكوين الصورة من الأدنى إلى الأعلى ، أو «التدني» بها من الصعب إلى السهل :

أودّ من الأيام مالا تؤدّه  
 واشكو إليها بيننا وهي جئده  
 يباعذن حبّا يجتمعن ووصله  
 فكيف بحبّ يجتمعن وصده<sup>(٦٣)</sup>

على حين يستبدل البارودي تعبير «الدنيا» بتعبير «الأيام» لدى أبي الطيب ، وكلاهما معادل لذلك العائق الأبدي الذي يحول بين المحب والمحبوب ، وإذا كان الشاعران يشتركان في تجلية هذا العائق ، فإنهما يشتركان كذلك في القلب الذي يطرحان من خلاله علاقة هذا العائق بالنفس الشاعرة ، وهو قالب ضمير المتكلم : «أود» عند المتنبي و«رضيت . .» عند البارودي ، مع ملاحظة أن الضمائر تمثل في القصيدة «أعصاب الخطاب الشعري» بتعبير جاكوبسون<sup>(٦٤)</sup> . ومن السهل أن تلمح ما هناءه من أن الهوى لدى البارودي لا يكاد يخرج عما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية :

رضيت من الدنيا مالا لاؤده  
 وأي امرئ يفتوى على الدهر زئده  
 أحاول وصلًا والصود خسيمه  
 وابغى وفاء والطبيعة ضده

حَسِبْتُ الْهَوَى سَهْلًا، وَلَمْ أَدْرَأْ أَنَّهُ  
 أَخُو عَذْرَاتٍ يَتَّبِعُ الْهَزْلَ جِدَّهُ  
 تخفف له الأحلام وهي رُؤْيَا  
 ويعنونه من كل صعب أشده  
 ومن عجب أن الفتى وهو عاقل  
 يطيع الهوى فيما ينافيه رشده  
 وما الحب إلا حاكم غير عادل  
 إذا رام أمرا لم يجد من يصده<sup>(٦٥)</sup>

هذا على حين يتخطى الجزء الغزل في مطلع قصيدة المتنبي تقاليد النسيب المألوفة ، فهو «نسيب موجه» إن شئنا الدقة في التعبير ، لأنه يعتمد على «عنصر التلميح» في إدراك أن ثمة معنى ثانياً يكمن تحت المعنى الغزلي ، أليس في «الحب الذي من طبيعته الصدود» إيماء إلى سيف الدولة الذي كان قد فارقه وشيكاً؟ بل أليس في الحبيب الذي يطلب المتنبي «رده» ما يرشح مغزى ذلك الإيماء؟

أبى خُلِقَ الدنيا حبيباً تديمه  
 فما طلبني منها حبيباً تردّه

وفي الوقت الذي لا يعرج فيه المتنبي على أذكار الصبا بسوى بيت واحد يرد في إطار مدح كافور بأنه أخلف للشاعر طيب الشباب المنقود ، نجد البارودي يخلص من الغزل إلى أذكار الشباب «في إطار معاكس» لإطار المتنبي ، فإذا كان كافور قد رد للمتنبي ما انصرم من شبابه ، فإن شباب البارودي «مفقود غير مردود» ، وانحساره عن الشاعر برهان على «تغير العهد» ونضوب «معين الوفاء» ، وآية على أنه لا ثبات لأمر ، مادام الشباب وهو قرين الإنسان يتصرم على هذا النحو :

لعمري لقد ولى الشباب وحل بي  
 من الشيب خطب لا يطاق مرده  
 فأي نعيم في الزمان أرومه  
 وأي خليل للوفاء أعده  
 وكيف ألوم الناس في القدر بعدما  
 رأيت شبابي قد تغير عهده

وابعُدْ مَفْقُودِ شَبَابٍ رَمَتْ بِهِ  
صُرُوفُ السَّيَالِي عِنْدَ مَنْ لَا يَرِدُهُ  
فَمَنْ لِي بِخُلِّ صَادِقٍ اسْتَعَيْنَهُ  
عَلَى أَسْلِي أَوْ نَاصِرٍ اسْتَعْمَدَهُ؟

أرأيتَ كيف يربط الشاعر بين تقضي الشباب وتفلت الخلان؟ هل هي أزمة الشاعر مع ظروفه برمتها؟ أم تراها أزمته مع نفسه ، ومع وجوده الذي أقفر من كل ملذات الحياة : النفس والصديق !!

وقضية البارودي على هذا النحو وإن بدت ذات ظلال ذاتية ، فإنها وشيجة الصلة بالمناخ السياسي الذي عاش فيه الشاعر ، وبظروف المنفى وعوامل الإحباط التي نظمت القصيدة تحت وطأتها ، ومن ثم لا عجب أن يكون المقطع السابق مهاداً لما يتلوهُ من مقاطع يمتزج فيها الحكمة السياسية «بتوكيد الذات» ، هذا في الوقت الذي يمثل فيه «الغزل الموجه» لدى أبي الطيب مهاداً لحديث طويل عن المال الذي هو «عقد المجد» ، فإذا كان المجد بمثابة «الكف» لصاحبه فالمال بمثابة «الزند» ، ولا «مجد في الدنيا لمن قل ماله ، كما أنه لا مال لمن قل مجده» ، وهذا الحديث عن المجد والمال باعتبارهما طرفي المعادلة الإنسانية هو بدوره وثيق الصلة بظروف المتنبي الذي كان حريصاً على تحقيق هذه المعادلة ، عن طريق سيف الدولة ، حتى إذا خاب أمله فيه جرب حظه عن طريق كافور ، فإذا استيأس من أن يحقق «كافور» ما وعده راح يفلسف موقفه في قالب يمتزج فيه المدح بالتلميح ، وتختلط خيوط الشناء بأمشاج من «الحكمة التعريضية» ، ونعني بها تلك العبارات الجامعة التي لا تقتصر على دلالتها القريبة ، بل تمتد دلالتها البعيدة لتعرض بعلاقته مع كافور ، ولتومي - من طرف خفي - إلى توترات تلك العلاقة المريضة :

وليتك ترعاني وحيران معرض  
فتعلم أني من حسامك حده  
واني إذا باشرت أمراً أريد  
تدانت أقاصيه وهان أشده

\*\*\*\*

فإن نلت ما أملت منك فربما  
شربت بماء يعجز الطير ورده

**ووعدك فعل قبل وعد لأنه**

**نظير فعال الصادق القول وعده**

ثم تأتي «الحكمة التعريضية» وكأنها النتيجة المنطقية لتلك المقدمات المنظومة :

**إذا كنت في شك من السيف فابلهُ**

**فإما تنفيه وإما تعده**

في مقابل هذه «الحكمة التعريضية» الممزجة بالمدح ، تنهض - لدى البارودي - «الحكمة السياسية» ممزجة بضرب من توكيد الذات يختلف جزئياً عن الفخر التقليدي ، وهي «حكمة سياسية» ، لأنها وثيقة الصلة بالتقلبات السياسية التي عصفت بحياة الشاعر حتى أفضت به إلى النفي بعد فشل الثورة العرابية واستيلاء الإنجليز على مصر ، ومن ثم لا تكاد تخلو تجليات هذه الحكمة من إيماءات سياسية تتوالى على هذه التقلبات بالملاحظة والتعليق ، ثم إن توكيد الذات فيها يختلف جزئياً عن الفخر التقليدي ، لأن الشاعر في هذا التوكيد يتخذ مسلكاً تبريرياً كأنما يرى به نفسه من مغبة ما آلت إليه تلك الثورة ، ويلقي بتبعة ما حدث من إخفاق على الظروف ، أو على المفارقة بين المطمح والواقع ، أو على المسافة بين الأمل والطاقة الإنسانية ، أو على عدم صفاء الخليل وعدم صدق النصير وانكسار الحر وسيادة «الوضع» وتملك «الوغد» :

**صحبت بني الدنيا طويلاً فلم أجد**

**خليلاً، فهل من صاحب استجده؟**

**فاكثر من لاقيت لم يصف قلبه**

**واصدق من واليت لم يُغنِ وده**

**فما كل حي ينصر القول فعله**

**ولاكل خل يصدق النفس وعده**

**وأصعب ما يلقي الفتى في زمانه**

**صحابه من يشقى من الداء فقده**

**وللنجاح أسباب إذا لم يغز بها**

**لجيب من الفتيان لم يور زنده**

**ولكن إذا لم يسعد المرء جده**

**على سعيه لم يبلغ السؤل جده**

وما أنا بالمفلوب دون مرأه

ولكنه قد يخذل المرء جهده

هل نحن بحاجة إلى مزيد من الوضوح لكي نستشف أن «الفتى» المشار إليه هو الشاعر نفسه ، وأن «المرء» الذي قعد به حظه هو الشاعر كذلك ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل يصعب علينا أن نتابع نفس الإشارة «بالمراء» فيما يتلو من أبيات القصيدة لكي نتأكد أنه المعنى في كل الحالات ، وأنه يتخذ من «قناع» «المراء» ما يسوغ به نفسه بغض النظر عن التشكلات التعبيرية التي يتجلى من خلالها ذلك القناع ؟

إذا المرء لم يدفع يد الجور إن سطت

عليه ، فلا يأسف إذا ضاع مجده

\*\*\*\*

علام يعيش المرء في الدهر خاملاً

إذا المرء لاقى السيل ثُمّت لم يَفُجْ

إلى وزر يحميه أوداه مَدّه

عَفَاءً على الدنيا إذا المرء لم يعيش

بها بطلاً يحمي الحقيقة شده

وإذا كانت قد بقيت ثمة بقية من الشك في هوية ذلك القناع والمراد به فإليك هذا التصريح الذي يغني عن كل توضيح ، والذي يجعل من التكنية «بالمراء» و «الشاعر» عنصرين دلاليين مترادفين :

واني امرؤ لا أستكين لصولة

وإن شد ساقبي دون مسعاه قده<sup>(٦٦)</sup>

ففي الشطر الأول من دلالة هذا الترادف ما لا يحتاج إلى تنويه ، كما أن في الشطر الثاني من تصوير المفارقة بين الواقع والأمل بالمفارقة بين «حركة الموثق» و «مسعاه» ما يوحى بمأساة الشاعر في وقوعه بين طرفي الممكن والمثالي ، أو ضيق الجهد وانفساح الأمل ، وهو ما عبر عنه أصدق تعبير وأوجزه حين توج أبياته السابقة بتلك المفردة من مفردات الحكمة السياسية : «ولكنه قد يخذل المرء جهده» .

من عادة البارودي في معارضاته أن يستل جملة أو شطرة من القصيدة التي يعارضها ،  
واضعاً هذه الجملة أو تلك الشطرة بين علامتي تنصيص ، ربما لكي يشير عن طريقها إلى النموذج  
المعارض ، أو ربما لكي يبتعث بوساطتها مناخ ذلك النموذج زماناً ومكاناً ، كما صنع في  
معارضته لأبي نواس حين اقتبس الشطرة الأولى من مطلعه ليجعل منها الشطرة الثانية في أحد  
أبياته :

**ولو كنت أدركت الخواصي لم يقل  
(أجارة بيتينا ابوك غيور)**

وكما صنع في معارضته هذه لأبي الطيب حين جعل من الشطرة الأولى في مطلعه شطرة  
ثانية لبيت له يقول فيه :

**وما أثبت بالحرمان إلا لأنني  
(أود من الأيام ما لا تنوده)**

وما كان البارودي بحاجة إلى هذا أو ذاك ، فمجرد محاكاة البنية الإيقاعية كفيلاً بأن يقر  
في روع المتلقي ما حاول البارودي أن يقره بإشاراته ، فضلاً عن أن كل واحدة من معارضات  
البارودي لا تكاد تخلو عما يدعوه النقاد «بالمفتاح» أو «بؤرة الإشعاع» ، وهي جملة أو ربما كلمة ،  
وردت في النموذج المحاكى ، فإذا تكررت في النموذج المحاكى بنفس سمتها الأسلوبية أو بقریب  
منه أثارت هالة من التداعيات والرؤى ، وقد تذكرنا بالنموذج الأصل جملة . إليك تعبير المتنبي  
عن المسافة بين «مشتهاه» و «وجدته» ، أو بين «أمله» و «طاقته» :

**وأتعب خلق الله من زاد همه  
وقصر عما تشتهي النفس وجده**

قارنه بقول البارودي في نفس المعنى :

**أطالب أيامي بما ليس عندها  
ومن طلب المعدم أعياء وجده**

وضَّح كل ما بوسعك من خطوط التوكيد تحت التعبير «بالوجد» الذي اشترك الشاعران  
في اتخاذه محوراً لفظياً للصورة ، وما نظنهما فيه إلا متأثرين بتعبير البيان القرآني<sup>(١٧)</sup> ، إذ يصعب  
علينا أن نجده عند غيرهما من الشعراء ، وأغلب الظن أنك لو رايعت هذا التعبير وحده لكان  
كفيلاً بأن يربط بين الشاعرين بأوثق الأسباب .



ومع ذلك فإن مجرد محاكاة البنية الإيقاعية بذاته يفصح عن هوية المعارضة ، لأن تماثل وزن وتقية القصيدة الثانية مع وزن وتقية القصيدة الأولى حري أن يقوم بذلك فور ملاحظته ، وهو يحمل من دلائل التباري ورغبة المنافسة وقبول التحدي ما يجعل من المعارضة شيئاً شبيهاً بالمبارزة التي يختار فيها أحد الطرفين سلاحه ، فلا يكون بوسع الآخر إلا النزول عندما اختار ، والمتوقع في هذه الحالة أن يكون التماثل غالباً لا تصعب ملاحظته ، وفي حالتنا هذه فإن إيقاع الطويل قاسم مشترك بين الشاعرين ، أما القافية فالرومي فيها هو حرف «الذال» ، على حين لا تمثل الهاء سوى مجرد حرف وصل . وللقافية أهمية قصوى في تنبيه حاسة التوقع لدى المتلقي ، لأن تتابع القوافي على غط متشابه يهيئ ذلك المتلقي لاستقبال ذلك النمط دون غيره ، فليست القافية - إذن - في الكلمات ذاتها وإنما في أداؤها النفسي المتمثل فيما تخلقه في المتلقي من استجابة ، فنحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص <sup>(٦٨)</sup> .

وقد قمنا بنظرة إحصائية سريعة في قصيدتي المتنبي والبارودي المائتين فوجدنا قصيدة الأول تستخدم ثمانين وأربعين كلمة من قافية الذال (بعدد الأبيات) ، على حين تستخدم قصيدة البارودي ستاً وخمسين كلمة بعدد أبياتها ، وتشارك قوافي البارودي مع قوافي المتنبي في سبع وثلاثين كلمة ، ولا ينفرد بغير تسع عشرة لأنجد لها مثيلاً في قصيدة المتنبي ، فإذا راعينا أن قصيدة البارودي تزيد ثمانية أبيات عن قصيدة أبي الطيب تضاءلت مرات هذا الانفراد لتصل إلى إحدى عشرة ، هي تلك القوافي التي تمثل محور التخالف أو التقابل ، في مواجهة سبع وثلاثين يتبع فيها البارودي خطوات سلفه العظيم .

وملاحظة أخرى كشفت عنها هذه التجربة ، ذلك أن قوافي البارودي التي تفرد بها في هذه القصيدة لأتشي بأن الشاعر أكد نفسه في التماسها ابتغاء إثبات القدرة على التحدي ، فجعلها لا ينضج بعرق المعاناة ولا ينبئ عن كثير من المكابدة ، وهي من أمثال : رشد ، استمد ، جلد ، قد ، وقد ، وغد ، لحد ، وهي كلمات تتمتع بنسبة من الانتشار توحى بعفوية المعارضة من ناحية ، والطاقة الفنية المواتية للشاعر الذي نهض بهذه المعارضة من ناحية أخرى .

— ٥ —

كانت دالية البارودي في معارضة أبي الطيب من غرر ما قاله بعد أن استحصده عوده الفني ، ونضجت تجاربه الإبداعية ، ومع ذلك فإنك لا تستطيع أن تجرد أشعار صباه من فضيلة البكارة والغضارة والعنفوان . وقد تكون جرعة التقاليد في هذه الأشعار أكثر وضوحاً ، وقد

تكون المبالغات أشد ظهوراً ، ولكنها - رغم هذا جميعه - لا تخلو من سخاء القريحة ومواتاة الملكة النازمة ، شأنه في ذلك شأن بواكير شاعر العربية أبي الطيب المتنبي .

ليس هذا فحسب ، بل إن خاصية البارودي التي لاتعدلها خاصية تجلّت فيما يسمى «تصوير المنظور» ، وفيه يعتمد على التقاط ما يقع تحت بصره متوسلاً به إلى تكوين الصور الشعرية ، وهذا الإحساس البصري هو بدوره امتداد لما كان يتميز به الشعر العربي منذ القدم ، فإنك لاثكاد تجد حاسة تعدل حاسة البصر فيما كان يكوّنه الشاعر العربي من صور وما كان يبينه من أخيلة ، وجاء البارودي فجري على سنن الأقدمين في تعميق هذا الإحساس والامتداد به ، «وذلك شأنه بخاصة فيما لم ينزع فيه إلى تقليد المتقدمين ، بل لقد كان هذا التصوير للمنظورات يغالبه حتى وهو يقلد»<sup>(٧٩)</sup> ، ولعل من أوضح البراهين على ذلك باثيته المشهورة التي قالها في صباه معارضاً قصيدة الشريف الرضي :

**لغير العلامني القلبي والتجنب**

**ولولا العلاماكنت في الحب أرغب**

والتي مطلعها :

**سواي بتحنان الأغاريد يطرب**

**وغيري باللذات يلهو ويلعب**<sup>(٧٠)</sup>

ففيها من هذا التصوير شيء غير قليل ، الأمر الذي يقتضي من البحث وقفة عند هذه القصيدة بالذات ، لسببين : أولهما ما فيها من آيات هذا «التصوير المنظور» ، وثانيهما أنها تشي ، كما وشت معارضته لأبي نواس ، بأن نزعة المعارضة الشعرية كانت أكثر تحكماً في الرؤية الإبداعية للبارودي مع بواكير طريقه الفني بخاصة .

والتصوير المنظور في هذه القصيدة «تصوير روائي» ، بمعنى أنه يعتمد في حيكته على موقف ، وحداته هي الأخرى صور جزئية تتعاقب في ترتيب أشبه بترتيب النتائج على المقدمات ، وأمثال هذه المتواليات التصويرية تمنح الموقف الشعري وحدة وتماسكاً لا يتوافران عادة في القصيدة القديمة . وصحيح أن القصيدة المعارضة - قصيدة الشريف الرضي - لا تخلو من تلك المواقف التصويرية ، وبخاصة في حديثه عن الخيل التي «تجر على متن الطريق عجاجة يطارحها قرن من الشمس» ، والتي «صدمت الأعداء والليل ضارب بأرواقه» ، ولكن أمثال تلك المواقف عند «الشريف» عبارة عن «فلذات» لاتشكل ظواهر عامة في شعر الشاعر ، ولا تشف عن منهج فني يتسم بالشمول والأطراد ، على حين أن هذه المواقف من التصوير الروائي ترد في

تلك القصيدة الواحدة من شعر البارودي عبر ثلاثة أنماط رئيسية : نمط في الخيل والحرب كذلك الذي رأيناه عند الشريف ، ولعل البارودي قد نظر إليه فيه ، ونمط في الطرد ، وثالث في الخمر واللهو .

وعلى حين عالج الشريف ما يشبه النمط الأول ، في عشرة أبيات حافلة بحركة الخيل والرماح والمباغنة الليلية ، نرى البارودي يعالج ذات النمط ولكن في ستة أبيات فقط ، جاعلاً من نفسه محور هذا النمط ، دون تحقيق لعناصر الموقف أو توزيع لعناصر الحركة كما فعل الشريف - يقول البارودي :

وبحر من الهيجاء خضت عبابه  
ولا عاصم إلا الصفيح المشطّب  
تظل به حمر المنايا وسودها  
حواسر في الوانها تتقلب  
توسطته والخيّل بالخيّل تلتقي  
وببيض الظبا في الهام تبدو وتغرب  
فما زلت حتى بيّن الكر موقفي  
لدى ساعة فيها العقول تغيب  
لدنّ غدوة حتى أتى الليل، والتقى  
على غيبٍ من ساطع النقع غيب  
كذلك دابي في المراس، وإنني  
لأمرح في غي التصابي والعب<sup>(٧١)</sup>

وهو نمط يختلف - كما أشرنا - عن نفس النمط عند الشريف ، سواء في حجم المساحة التي خصصت له من الأبيات ، أو في الكيف الفني وتوزيع عناصر الصورة والحركة عبر أجزاء اللوحة ، كما يختلف عن نمط آخر في نفس قصيدة البارودي ، وهو ذلك النمط الذي صور فيه تصويراً روائياً موقف الطرد وجماعة الفتيان الذين دعاهم فلبوا دعوته بخيل «كالظباء» وكلاب سلوكية «نفوت البرق» ، فإذا انتهت المطاردة لم تكن إلا «لفتة الجيد» حتى «غلت القدور» «وفار اللحم» «وانفض المأرب» .

وفتيان لهو قد دعوت وللكرى  
خباء باهداب الجفون مطنب

إلى مريع يجري النسيم خلاله  
بنشر الخزامى، والندى يتصبب  
فلم يعض أن جاءوا ملبين دعوتي  
سراعاً، كما وافى على الماء ريرب  
بخيل كآرام الصريم، وراءها  
ضواري سلوق: عاطل وملبب  
من اللاء لا ياكلن زاداً سوى الذي  
يضر سِنَّهُ، والصيد أشهى وأعذب  
ترى كل مُحَمَّرَ الحماليق فاغراً  
إلى الوحش لا يالو ولا يتنصب  
يكاد يفوت البرق شداً إذا انبرت  
له بنت ماء، أو تُعَرِّضُ ثعلب  
فملنا إلى واد كان تلاعه  
من العصب موشي الحباتك مذهب  
تراح به الآمال بعدد كلالها  
ويصبو إليه ذو الحجا وهو أشيب  
فبيننا نرود الأرض بالعين إذ رأى  
ريثئنا سرياً، فقَالَ: ألا اركبوا  
فقمنا إلى خيل كان متونها  
من الضمر خوط الضيمران المشذب  
فلما انتهينا حيث أخبر أُطْلِقَتْ  
بزاة وجالت في المقادير أكلب  
فما كان إلا لفتة الجيد أن غلت  
قدور، وفار اللحم، وانفض مارب<sup>(٧٢)</sup>

إن التصوير المنظور في هذا المقطع لا يخلو من العناصر الجوهرية في تكوين البنية القصصية ، ففيه رصد الشخص المصور : فتان اللهو ، والخيال ، والكلاّب السلوقية ، وفيه تصوير البيئة القصصية أو الجبال المتمثل في «الوادي الذي تراح به الآمال بعد كلالها» ، وفيه لحظة

التحول التي تتجلى تعبيرياً في وحدتين لغويتين معهودتين في مقام تصوير «التحول» والمفاجأة» ، نعني بذلك : «بيننا» - «إذ» ، وفيه رصد حدث «المطاردة» بكل حركته وعنفوانه : «أطلقت بزاة» ، وجالت في المفاوذك أكلب» ، ثم خاتمة الحدث بكل ما تمكسه من نشوة الانتصار والجدل بالغنيمة : «فما كان إلا لفظة الجيد أن غلت قدور وفار اللحم» ، وأخيراً هذه العبارة المكتنزة بالدلالة على المراد من إحساس بلذة الكفاية ومتعة الإشباع دون تحديد بغض من رحابة هذه الدلالة وعمقها : «وانفض مأرب» .

ونستطيع أن نضيف إلى عناصر البنية القصصية في هذا المقطع عدداً من المتواليات الفعلية *Prepositions* التي تغذي مستوى السرد في النص وتسهم - في الوقت ذاته - في توليد دلالاتي الحدث والزمن ، كما يمكن أن نذكر في هذا الصدد بعض الفلذات الحوارية (فقال : ألا اركبوا) ، ولكن هذا وذاك - والحق يقال - أقل في نسبه من تلك المتواليات التي تغذي المستوى الوصفي ، إذ إن متواليات السرد لا تكاد تزيد عن ثلاث عشرة هي بالتحديد : «دعوت ، جاءوا ، ملنا ، نرود الأرض ، رأى ريشتنا سربا ، قال اركبوا ، قمنا إلى خيل ، انتهينا حيث أخبر ، أطلقت بزاة ، جالت أكلب ، غلت قدور ، فار اللحم ، انفض مأرب» ، على حين تسود المتواليات الوصفية بقية المقطع ، وإذا كان لهذا من دلالة ، فهو أن جرعة التصوير المنظور في هذا المقطع تروى على جرعة الحكاية .

على العكس من ذلك يرد النمط الثالث من أنماط التصوير في هذه القصيدة ، وهو النمط الذي يتوجه إلى تصوير اللهو والشراب ، ففي هذا النمط يغلب مستوى السرد والحكاية على مستوى الوصف أو التصوير المنظور ، ومع أن موقف اللهو في هذا الجزء يتكرر عبر لحظتين زمنييتين ، أولاهما تلتبس بموقف الطرد وترد في ذيوله ، وأخراهما ترد بعد العودة من الطرد ، فإننا نلاحظ أن التصوير المنظور في كلتا اللحظتين لا يكاد يتجاوز لون الخمر ، ولا يكاد يعتمد من الخواص سوى حاسة البصر ، ثم لا تكاد التجليات التصويرية لهذا وذاك تتجاوز - غالباً - تشبيه ذلك العقار «بالكوكب» تارة و «بسبيكة الذهب» تارة أخرى :

**وقلنا لساقينا أدرها، فإنما**

**قصارى بني الأيام أن يتشعبوا**

**فقام إلى راقود خمر، كأنه**

**إذا استقبلته العين أسود مغضب**

يمج سلفاً في إناء، كأنه  
إذا ما استقلته الأنامل كوكب  
فرحنا نجر الذيل تيهاً لمنزل  
به لأخي اللذات واللهو ملعب  
فلما رأنا صاحب الدار أشرقت  
أساريره زهواً، وجاء يرحب  
وقال انزلوا يابارك الله فيكم  
فعندي لكم ما تشتهون وأطيب  
وراح إلى دن تكامل سنه  
وشيب فوديه من الدهر أحقب  
فما زال حتى استقل منه سبيكة  
من الخمر تطفو في الإناء وترسب  
يحوم عليها الطير من كل جانب  
ويسري عليها الطارق المتأوب  
فيا حسن ذاك اليوم لو كان باقيا  
ويا طيب هذا الليل لو دام طيب

فمن الواضح أن مستوى السرد في هذا المقطع - بلحظتيه - أشد بروزاً من مستوى الوصف ، وأن بنية المتواليات الفعلية تغلب بنية الأوصاف المنظورة التي لا يلفت انتباهنا منها سوى إناء السلاف الذي يبدو « وكأنه إذا ما استقلته الأنامل كوكب » ، و« سبيكة الخمر التي تطفو في الإناء وترسب » ، ويشند بريقها حتى تجذب أبصار الطيور ويسري على هديها الطارقون في ظلمات الليل ، ولكن الذي ربما احتاج إلى مزيد إيضاح هو ذلك التعقيب الختامي الذي ينهي به الشاعر ذلك الجزء من القصيدة :

فيا حُسن ذاك اليوم لو كان باقيا  
ويا طيب هذا الليل لو دام طيب

ذلك أننا لا نكاد نجد تصويراً للمنظور من مجالس اللهو ومرادات المتعة والصيد والشراب إلا وجدنا البارودي يعقب عليها بما يشبه عليها لحظيتها وسرعة انقضائها ، فالحسن الدنيوي زائل ، والمتعة غير كاملة ، لأنها غير دائمة ، وكل ما هو دنيوي هو - على وجه العموم - ناقص لأنه

متحول ، وذلك - على أية حال - متزع يتفق مع الطبيعة الأخلاقية لوظيفة الشعر عند البارودي ، وهو الذي كان يرى أنه «لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا نهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح .» (٧٣)

وهذه الطبيعة الأخلاقية لوظيفة الشعر لدى البارودي تفسر لنا ولوعه بما دعاه «الشعر الحكيم» ، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تلك الاستطرادات الحكمية يعقب بها على المشهد ، أو يلخص بها الفكرة ، أو يربتها على ما سبق ترتيب النتيجة على المقدمة ، ولكنها - في كل الحالات - حكمة قريبة الغور ، بسيطة المأثى ، ذات نفس وعظي واضح ، وهي من ثم تختلف عن سميتها عند شاعر كالمتنبي تتجلى الحكمة لديه معراجاً فلسفياً يتخذ من المفارقة بين طبائع الكون وتناقضات الأحوال ما يشف عن دلالات فكرية عميقة .

## - ٦ -

من مقولات النقد الأدبي الحديث أن التجربة الشعرية لا تشترط المعاشية الواقعية بقدر ما تفترض الممازجة الوجدانية حتى وإن كانت متخيلة ، فلا يتحتم أن يمارس الشاعر تجربته الإبداعية ممارسة الفاعل ، بل يكفي أن يتمثلها تمثل المؤمن بها ، المقتنع بكافة عناصرها ، المخالط لها مخالطة تفوق في عمقها ورحابتها مخالطة من يعيش التجربة بجسده دون أن يُسَيِّغَ عليها من ذات نفسه ومن صميم مشاعره .

من ثم فإننا على الرغم من اتفاقنا مع الدكتور محمد حسين هيكال في النتيجة التي وصل إليها بعد قراءة غزليات البارودي من أنه «كان مقلداً في غزله وفي خمرياته ، وأن هوى نفسه كان إلى شيء غير المرأة وغير الخمر ، وأن حديثه عن الخمر وعن المرأة إنما كان مقدمة إلى الفخر والوصف والسياسية وغيرها من الأغراض» ، لا نجد أنفسنا معه في التساؤل الذي طرحه حول الحياة العاطفية للبارودي : «ألمع في الحب وخضع لسلطانه؟ أم كان شعره في الغزل وفي الخمر شعر محاكاة أكثر منه تحدثاً عن غرام صادق أخذ بمجامع قلبه<sup>(٧٤)</sup>؟» ، لأن واقع الأمر أن البارودي لم يتسمن الذروة في غزلياته ، ولم يتفوق فيها على من عارضهم ، لا لأنه لم يكن محباً ، ولا لأنه كان محاكياً ، بل لأنه لم يحسن التلبس بالرؤية الإبداعية الغزلية ، ولم يدعها تندسس إلى نفسه تندسس المؤمن بها ، العائش فيها بوجدانه وإن لم يعيشها بواقعه ، الممازج لكل عناصرها ممازجة من يراها بعين خياله وإن لم يرها بعين حقيقته ، فقصوره من هذه الناحية قصور في أكثر مما هو

قصور في حجم الممارسة ومداها ، ومحدودية صدقه في التحليل الأخير إنما هي محدودية في الصدق الفني أكثر مما هي محدودية في الصدق الواقعي ، لأن الواقع في مستويات الإبداع لا يمثل سوى نقطة مغادرة تتضاءل قيمتها سلباً وإيجاباً إذا قورنت بقيمة التحليل المتخيل التالي لعملية المغادرة ، ويبدو أن طبيعة البارودي الشخصية ، بما عرف عنه من جدية وصرامة ، ومكوناته العرقية المتمثلة في مولده لأبوين من الجراكسة بما ترتب على هذه المكونات من اعتداد الشاعر بها ومداحه ليأها في شعره ، بل «وفي كل أعماله»<sup>(٧٥)</sup> ، بالإضافة إلى نوعية الحياة العملية التي خاضها منذ أن كان طالباً في المدرسة الحربية حتى تخرج فيها في أخريات سنة ١٢٧١ هـ (١٨٥٤م) وحتى ترقى في مراتب العسكرية من قائد لفرق الفرسان (*Les Gards*) إلى قائد فيلق ، إلى مشارك في إخماد ثورة كريت ، وفي الحرب التركية الروسية ، إلى علم من أعلام الثورة الوطنية يستظل بظلها ويصلى بنار اندحارها أثر الهجمة الإنجليزية على مصر ، ونفيه مع زعماء الثورة إلى «سيلان» ، واستقراره بها سبعة عشر عاماً وبعض عام - نقول : يبدو أن كل ذلك وأمثاله من أليات حياته العملية ، كان لابد أن ينضج على إيداعه ، وأن ينعكس بالسلب على غزلياته بخاصة ، بحكم ما تحتاجه تلك الأخيرة من طبع ضارِع وحياة رضية ومشاعر تتسم بالرخاء والمرونة أكثر مما تتسم بالصلابة والجفوة التي تفرزها الحياة العسكرية بكل مصاحباتها وتداعياتها .

في هذا يكمن السر ما عسى أن يلاحظ من قصور البارودي في معارضته لغزلية أبي فراس المشهورة<sup>(٧٦)</sup> :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر  
أما للهوى نهى عليك ولا امر

برائته التي يستهلها بقوله :

طربت، وعادتني الخيلة والسكر  
فأصبحت لايلوي بشيمتي الزجر

فعلى الرغم من أن القصيدتين تمزجان الغزل بالفخر ، وتتخذان من المفارقة بين ضعف الحب وفروسية الفارس محوراً لابتعاث أدق المعاني ، فإننا نحس أن الغزل في قصيدة البارودي لم يكن سوى ذريعة للتغني ببطولته وبطولة قومه «الذين إذا استل منهم سيد غرب سيفه تفرغت الأفلاك والتفت الدهر» ، على حين كان الجزء الغزلي في قصيدة أبي فراس مقصوداً لذاته ، مستقلاً بدلالته على طبيعة التجربة الشعرية وتناميها وتكامل عناصرها ، وربما كان هذا الفارق



بين القصيدتين هو السبب في أن البارودي لم يثبث عند الفاتحة الغزلية سوى عشرة أبيات ، في الوقت الذي امتد فيه الجزء الغزلي عند أبي فراس على مساحة ما يناهز الثلاثين بيتاً ، وهي الرقعة العظمى في القصيدة ، الأمر الذي يوحي بأن الجزء الفخري في هذه القصيدة لم يكن سوى ثمينة على حواشي الرقعة ، ومحاولة لاستكمال خصوصيات الحب الفارس برصد ملامح بطولته بعد رصد ملامح وفاته العاطفي ، وتوكيد أن هذا الكمي الذي يرد الجحفل الجرار ترده «البراقع والخمر» :

وحيّ رددت الخيل حتى ملكته  
هزيماً وردتني البراقع والخمر  
وساحبة الأذيال نحوي لقيتها  
فلم يلحقها جافي اللقاء ولا وعر  
وهبت لها ماحازة الجيش كله  
ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر<sup>(٧٧)</sup>

وحتى هذا الجزء الفخري الذي يبدو مجرد «ثمينة» على حواشي الرقعة الشعرية ، نرى الحمداني فيه أكثر أصالة وأصدق تصويراً ، ربما لأنه تناول فيه تجربة أسره لدى الروم ، بكل عفويتها وحيويتها ويكل ما لفها به من أردية حوارية درامية ، حين يهتف به أصحابه داعين إياه إلى الفرار ، فيأبى عليهم ذلك ، فيستفزونه إلى الهرب بالمقارنة بين السلامة والردى فيهمل استفزازهم ، ماضياً إلى مالايعيه :

وقال أصيحابي: الفرار أو الردى  
فقللت: هما أمران، أحلاهما مر  
ولكنني أمضي لما لا يعيبني  
وحسبك من أمرين خيرهما الأسر  
يقولون لي: بعث السلامة بالردى  
فقللت: أما والله، ما نالني خسر  
وهل يتجافى عني الموت ساعة  
إذا ما تجافى عني الأسر والضر؟<sup>(٧٨)</sup>

هذا على حين تشبث البارودي بمداميك من الفخر التقليدي تمثلت في الاعتداد البالغ بنسبه الذي ينتهي - كما أشرنا - إلى حكام مصر من الممالك ، وقد كان الشاعر كثير الزهو بهذا

النسب ، دائم الترداد له والإلحاح عليه ، ناعثاً إياه - بصفة خاصة - بلمحين هامين من ملامح الفضل : الشجاعة والكرم ، بكل تجلياتهما التصويرية في الفخر العربي من مضاء السيوف ، وارتفاع الأعمدة ، والألوية الحمر كناية عن شدة البأس ، والأفنية الخضر كناية عن الكرم ، وإيقاد النار في الليالي المظلمة لهداية الساري وإطعام الجائع وإيواء الخائف ، والخييل الكثيرة المتصهرة ، التي يعم صهيلها الخافقين ، والتي لا تأوي إلى مستقر لتعودها قطع الفيافي واقتحام المعارك :

من النفر الغر الذين سيوفهم  
لها في حواشي كل داجية فجر  
إذا استل منهم سيّد غريب سيفه  
تفرّعت الأفلاك والتفت الدهر  
لهم عمد مرفوعة، ومعازل  
والوية حمر، وأفنية خضر  
ونار لها في كل شرق ومغرب  
لمدّرع الظلماء السنة حمر  
تمديدا نحو السماء خضيبية  
تصافحها الشعري، ويلثمها الغفر  
وخيل يعم الخافقين صهيلها  
نزاع معقود بأعرافها النصر  
معودة قطع الفيافي، كأنها  
خداوية فتخاء، ليس لها وكر  
أقاموا زماناً، ثم يدد شملهم  
ملّول من الأيام شيمته الغدر<sup>(٧٩)</sup>

ومع التسليم بقصور البارودي عن الحمداني في موقعي الغزل والفخر بحكم تذرّع الأول بتجليات تصويرية مطروقة ، وانفراد الثاني بدرامية التصوير حين راح يحدثنا عن قصة أسره وفرار أصحابه ومجادلتهم إياه في إطار حوار لا يخلو من عذوبة وعفوية ، فإن قصيدة البارودي لا تخلو - كذلك - من بعض «المسكوكات التعبيرية» التي تسربت إليها - إن عفوا وإن قصداً - من قصيدة أي فراس ، ولعله قد لفت انتباهك في المقتبس السابق التعبير بقوله : «شيمته الغدر» ، فقد أخذ بشكله من قصيدة أبي فراس ، كما يمكنك أن تتوقف عند ذلك البيت

من نفس القصيدة :

وكفكفت دمعاً لو اسلت شئونه

على الأرض ماشك امرؤ انه البحر

ففي الجملة الأولى منه توازنٌ تعبيرى مع قول أبي فراس : «وأذلت دمعاً» ، ونفس الملمح نلمحه حين نقارن بين قول البارودي :

فكيفَ يعيبُ الناسَ امرئى وليس لى

ولا لامرئٍ فى الحبِّ نهى ولا امرؤ

وقول الحمداني في مطلع قصيدته : «أما للهوى نهى عليك ولا أمرؤ» . ويطول بنا الحديث لو أخذنا نتعقب كل الرواسب التعبيرية والتصويرية التي وقعت إلى البارودي من خلال تمثله لقصيدة أبي فراس ، وكيفي أن نشير في هذا المقام إلى أنه حتى اللوازم الأسلوبية التي يندر تواردها ، نراها تتكرر في القصيدتين المعارضة والمعارضة ، إلى حد يسترعى الانتباه ، فإذا رأيت الحمداني يقرن ظرف الزمان الشرطى بفعل الشرط الدال على دخول الليل وجواب الشرط الدال على اتقاد الجوى :

إذا الليل اضمواني بسطت يد الهوى

وأذلت دمعاً من خلألقه الكبير

وجدت البارودي يستخدم نفس القالب الأسلوبى في قوله :

إذا مال ميزان النهار وايتنى

على حسرات لا يقاومها الصبر

الأمر الذي يقطع بأن المعارضة في هذه القصيدة لم تصل فيها الصنعة إلى درجة من الإتقان تعفى على كل آثار المحاكاة الإبداعية .

وأغلب الظن أن هذه النتيجة الأخيرة ما كانت لتوجد بهذا القدر من الوضوح ، لو لأن البارودي قد وقف من معارضة أبي فراس عند حد الحافزين العاممين المحوطين في كلتا القصيدتين ، نعي الغزل والفخر ، مع أن الحافز بذاته لا يشكل ضماناً للإجادة ، ولم يفتن إلى أن روعة الأداء لدى الشاعر القديم لم ترجع إلى هذا الحافز أو ذاك ، بقدر ما رجعت إلى توفيق أبي فراس الحمداني في المزج المقدر والموازنة المحكمة بين الصبغة الدرامية ممثلة في السرد والحوار ، والعبق الخنائي ممثلاً فيما يحتويه الإطار الدرامى من بث عاطفى أصيل التصوير ، دافئ المشاعر ، أقرأ للحمداني بعد بيت المطلع :

بلى أنا مشتاق وعندي لوعة  
ولكن مثلي لا يذاع له سر  
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى  
وأذلت دمعاً من خلائقه الكبير  
تكاد تضفيء النار بين جوانحي  
إذا هي أذكتها الصبابة والفكر  
معلقتي بالوصل، والموت دونه  
إذا مت ظمناً فلا نزل القطر<sup>(٨٠)</sup>

وتأمل نمو جرعة الغنائية الناجم عن الصراع الحار بين غلبة اللوعة والرغبة في الكتمان ،  
وبين سطوة الهوى وخلائق الكبر ، وبين التعلل بالوصل والموت دونه ، ثم أضف إلى ذلك  
سداجة الصورة الموحية باشتداد نار الوجد حتى لتشم في أعقابها رائحة الاحتراق ، وبساطة  
الاعتراف الإنساني الذي لا يزيغ سمو خلقياً ولا يدعي إثارة فوق الطاقة العاطفية للبشر : «إذا  
مت ظمناً فلا نزل القطر» ، ثم قارن هذا جميعه بما يتلو بيت المطلع عند البارودي :

كأنني مخمور سرت بلسانه  
معتقة مما يضمن بها التجر  
صريع هوى، يلوي بي الشوق كلما  
تسلالاً برق، أو سرت ديمم غمز  
إذا مال ميزان النهار رأيتني  
على حسرات، لا يقاومها صبر  
يقول أناس إنه السحر ضلّة  
وما هي إلا نظرة دونها السحر  
فكيف يعيب الناس أمري، وليس لي  
ولا لأمري في الحب نهى ولا أمر؟  
ولو كان مما يستطاع دفاعه  
لألوت به البيض المباتير والسمر  
ولكنه الحب الذي لو تعلقت  
شرارته بالجمر لا حترق الجمر

فستكتشف على الفور تساؤل جرعة الغنائية وانطمار جذوتها تحت ركام الصور التقليدية من ناحية : «معتقة مما يضمن بها التجر ، صريع هوى يلوي بي الشوق ، يقول أناس إنه السحر ضلة ، وماهي الإنظرة دونها السحر» ، ووطأة المبالغات التي تصل إلى حد الإحالة من ناحية أخرى : «ألوت به البيض المباتير والسمر ، لو تعلقت شرارته بالجمر لاحترق بالجمر» ، مع ملاحظة أن هذه وتلك - تقليدية الصورة والإحالة - مما يكثر وقوعه في معارضات البارودي على إطلاقها ، وإن كان وقوعه في مواقف الفخر أقل فداحة في نتائج مما يحدث عند وروده في مواقف الغزل ، إذ يحتمل الفخر من المبالغة بخاصة ، ما قد لا تحتمله الأجزاء الغزلية .

وربما كان في هذا تفسير ما يستشعره قارئ تلك القصيدة من ضيق مدى المعارضة ، أمام البارودي ، إذ يبدو وكأنه كان محاصراً بتلك المساحة الغنائية الرحيبة التي كان يتحرك فيها أبو فراس ، والذي - بدوره - لم يترك أمام شاعرنا سوى القليل لكي يستثمره ، بعد أن استفرخ كل الإمكانيات الفنية التي تتيحها عناصر البث الذاتي والتصوير والقص والمحورة ، الأمر الذي يعلل لنا تلك الظاهرة الجديرة بالنظر ، وهي أن البارودي لم يجد سوى خمسة وعشرين بيتاً - فحسب - يعارض بها أكثر من خمسين بيتاً تكون منها قصيدة أبي فراس ، وحق لمن يتحرك في هذا الإطار المحدود ألا يستوفي ما استوفاه سلفه من المعاني والأفكار والصور الفنية .

#### - ٧ -

والآن... قد يبدو وكأن الحديث عن البارودي هو القديم الجديد ، فبعض ما قيل في ثنابا هذه الدراسة قليل هو أو نحو منه منذ شُيبت أول معركة نقدية حول معارضاته الشعرية على صفحات مجلة سر كيس ١٩٠٦ م ، بين قادح في هذه المعارضات ، زاعم أن صاحبها مقلد لم يدرك شأو من عارضهم ، ومادح يرى أن البارودي إنما اختار المعارضة في بعض المظان ليعلم الناس شأنه مع من تقدمه ، ومن هذا القبيل الأخير كان شكيب أرسلان الذي يؤكد أن البارودي «قد عارض ففاق من تقدمه ، وقال في غير معارضة فأتى بالشعر الفحل الذي يعمي الأوائل فضلاً عن الأواخر ، وكل ذي مسكة يقدر أن يميز بين التقليد والتوليد»<sup>(٨٦)</sup> ، وإلحق أن أصالة الشاعر - أي شاعر - لاتعارض - كما ألحنا من قبل - مع اتكائه على التقاليد الشعرية لسابقيه ، فالشاعر الداغستاني المعاصر «رسول حمزاتوف» مازال يحدثنا عن «الجليلين» من الغابرين الذي يتميزون بالفطرة والبراءة والشجاعة ، ولم يقوَّض هذا منزله كأعظم شاعر معاصر في اللغات السلافية . كذلك يشتكي عدد كبير من نقادات س . إليوت من كون قصيدته «الأرض الخراب» تحتاج في

فهمها إلى ملاحظات تفسيرية ، ومع هذا نرى ناقداً كبيراً مثل «ريتشاردز» يعترف بأنه «لو كان لامرئ أن يشكو من شيء في هذه القصيدة فإنه خليق به في عرفي أن يشكو من عدم وجود العدد الكافي من هذه الملاحظات التفسيرية»<sup>(٨٣)</sup> ، ودلالة هذا المثال وسابقة واضحة لا تحتاج إلى تبيان ، لأنها تؤكد عضوية العمل الشعري داخل السياق الكلي لإبداع الأمة بأسرها ، وفي حدود هذا السياق كانت معارضات البارودي ، فمن الحق أنه «لم يتجه بالشعر العربي غير وجهة الأقدمين الذين عارضهم وراض القول على مثالهم ، ولكنه لم يقنّ فيهم ولم يقصر همه على النقل عنهم ، بل بدت شخصيته بارزة في شعره ، وبدا شعره مرآة بيئته وزمانه»<sup>(٨٤)</sup> ، ومعنى هذا أن «المثال» القديم الذي راح ينسج على منواله لم يتعدّ «ال قالب» أو «الأسلوب» المتجسد في إبداع الأقداد من فحول العربية في عصورها الزاهرة ، ثم راح يملأ هذا القالب بخلجات بنيانه الداخلي الخاص ، ومعطيات عالمه النفسي المستقل ، بكل روافد هذا العالم المعرفية ، وبكل مذكوره من الثقافات العربية والتركية والفارسية ، وحتى الإنجليزية التي عكف عليها طيلة فترة منفاه<sup>(٨٥)</sup> .

وصحيح أن «المثال» القديم كان يقيد خطوات شاعرنا في بعض الأحوال ، وبخاصة في مراحل إبداعه الأولى ، وبوجه أخص حين يخوض فيما خاض فيه السابقون من أغراض شعرية ، وساعتها قد يتفق له أن يقع في إसार التنويع على نغمات هذا الشاعر أو ذاك ، كما يمكن أن يلحظ في علاقته بخمريات أبي نواس بالذات ، ولئن شاء أن يرجع في تأكيد هذه الحقيقة إلى قصائده في رويّ السين - وقد اخترناه بمحض المصادفة ، وكمجرد مثال - لكي يرى كيف يتناول الخمر في وصفه لجزيرة الروضة ، في أولى قصائد هذا الروي ، بما يقترب من تناول أبي نواس لنفس الغرض :

ياساقبيّ تنبها فلقد بدا

فلق الصباح ولات حين نعاس

ثم يعود إلى نفس الموضوع ونفس المنهج ، في ثانية قصائد هذا الروي :

وذي نخوة نازعته الكاس موهناً

على غرة الأحراس والليل دامس

ثم في ثالثة :

خل المراء لفتية المدرس

واعكف على صفراء كالورس

ثم في رابعة :

يارب ليل بت أسقى به

مشمولة صفراء كالورس

قصائد متوالية تتصدى لنفس الموضوع ، وبذات الملامح ، مما يدل على استقرار هذا المجرى في نفسه وتشبته به على طريقة أبي نواس .

صحيح هذا وأمثاله ، ولكنك تظلم الرجل إذ تقتصر في تقييمه على أنماط تعبيرية مستهلكة كالخمريات والفخريات والمدائح وما إليها ، وإنما ينبغي أن تلتبس «شخصيته» التي أوامنا إليها ، و«عالمه النفسي» الذي ألحنا إليه - ينبغي أن تلتبس هذا وذاك في رآئعاته في السياسة والثورة والطبيعة والحنين ، وحيث سوف يبدو جلياً سموق قامة البارودي وتميز قسماته الفنية ، كما سيتضح مدى التطابق بين صدق معاناته وصدق تعبيره :

يقول اناس إنني ثرت خالعا

وتلك هنات لم تكن من خلانقي

ولكنني ناديت بالعدل طالبا

رضا الله، واستنهضت اهل الحقائق

امرت بمعروف وانكرت منكر

وذلك حكم في رقاب الخلائق

فإن كان عصياناً قيامي فإنني

أردت بعصيانني إطاعة خالقي<sup>(٨٦)</sup>

هذا النثر الصلد المؤمن بمبدئه وبخالقه هو نفسه الذي يصور حجم المكابدات التي عاشها في سجنه بعد قتل الثورة ، مجسدا هذه «المكابدات» من خلال «فتات» يومية بالغة الصدق والعفوية والإيحاء ، «كالحيطان» الصماء ، و«الباب الموحد» الذي يحدث صريراً كلما حركه السجنان ، و«الظلمة» الحالكة التي «يتقرى» فيها حاجاته «وتأمل إحياء هذه اللفظة بكل ما يشير من إعاءات الطلب والتحسس وتلمس الأشياء» دون ضوء مرشد ، اللهم إلا أنفاسه التي تكاد ترمي بالشرر :

لا انيس يسمع الشكوى، ولا

خبر يأتي، ولا طيف يمر

بين حيطان ويا ب موصد  
كلما حركه السجان صرُ  
يتمشى دونه، حتى إذا  
لحقته نبأة مني استقر  
كلما درت لأقضي حاجة  
قالت الظلمة: مهلاً، لا تدر  
اتقري الشيء أبغيه، فلا  
اجد الشيء، ولا نفسي تقر  
ظلمة ما إن بها من كوكب  
غير أنفاس ترامى بالشرر<sup>(٨٧)</sup>

تلك تجليات تصويرية بالغة الزخم والحرارة والتلقائية ، ولا ريب أن فيها لمن ينشد أصالة التعبير عن الشخصية مقنعاً .

وحتى تلك المعارضات التي ليس لها من هدف إلا مجرد «المجارة» ، والتي قد لا تشف عن سمات شخصية شديدة البروز ، لأنه - فيما يرى بعض الباحثين<sup>(٨٨)</sup> - لم يصلها بنفسه أو عصره ، بل راح يوزع وصاياه وحكمه بأسلوب بدوي الوجه والروح - حتى تلك المعارضات لا تخلو من أصالة في انتقاء العصر الذي يحاكيه البارودي ، واختيار الشاعر الذي يعارضه ، ومن ثم كان الرجل يتقدم حتى حين يبدو وكأنه يرجع إلى الماضي ، وكان يجدد حتى فيما يحسبه البعض من دلائل التقليد : « كانت محاكاته الأقدمين جديدة ، وكانت معارضته إياهم جديدة ، وكانت رياضته القول على مثالهم جديدة<sup>(٨٩)</sup> » ، فإذا لم نستطع أن نحسب له تأصيل ضرب جديد من ضروب الخلق الشعري كما فعل شوقي - من بعد - في مقام المسرح الشعري ، وإذا لم نتمكن من رصد تغييرات جذرية تضاف إليه فيما يتعلق ببنية القصيدة وجماليات التصوير والرموز والأقنعة ، كما فعلت مدرسة الشعر الجديد في حقبة تالية ، فلا ننسى أن نحسب له طاقته الفذة على إحياء الشعر العربي ورد الروح إلى كيانه الذابل ، وما ضره أن لم يكن رائداً على صعيد الخلق والتغيير ما دامت رسالته لم تكن تجديد الشعر العربي في حياته المتدفقة الفياضة ، بل كانت - باعتراف جمهوره النقاد والدارسين - بعث الشعر العربي من مرقده وتمزيق الأكفان التي احتوته مئات السنين ، وتلك - لعمري - غاية تقصر عنها كل الغايات ، وحسبك بها من حسنة في ميزان الرجل حين تحصى الحسنات .



- ١ - انظر معاجم اللغة : مادة عرض ، وتأمل - بخاصة - ما أورده الرازي في ثنابا شرح هذه المادة في مختار الصحاح - ط - بيروت ص ٤٢٥ . أما شارحاً ديوان البارودي - علي الجارم ، ومحمد شفيق معروف - فيحددان ملامح المعارضة الفنية بقولهما : عارض القصيدة : أتى بمثلها ، ونسج على منوالها في وزنها ورويها . انظر شرح ديوان البارودي - ج ٢ - ص ١٨ .
- ٢ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - طبع دار المعارف - مصر ص ٦٢ - ٦٣ .
- ٣ - انظر : ت . م . إليوت - مقالات في النقد الأدبي - مكتبة الأنجلو - القاهرة - ص ٨٥ .
- ٤ - أ . ريتشاردز / مبادئ النقد الأدبي - ترجمة محمد مصطفى بدوي - المؤسسة المصرية العامة ص ٥٨٢ .
- ٥ - السابق - ص ٢٨٣ .
- ٦ - أ . علي الجارم / جارميات - نشر دار الشروق - القاهرة ١٩٩٢ ص ٢٢٢ .
- ٧ - السابق ص ٢٢٢ .
- ٨ - انظر الأغاني - طبعة دار الكتب - ج ٤ - ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
- ٩ - طبقات فحول الشعراء لابن سلام - مطبعة السعادة - ص ١٤٤ .
- ١٠ - انظر تفصيل هذه المعارضة في الجارميات ص ٢٤٢ .
- ١١ - السابق ص ٢٤٩ .
- ١٢ - U.Lotman, Analysis of Poetic Text, Leningrad, 1972, p. 107.
- ١٣ - الأستاذ عباس محمود العقاد : شعراء مصر ويثاتهم في الجبل الماضي - مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٣٧ ص ١٤٨ .
- ١٤ - ديوان البارودي بتحقيق الجارم - ج ١ ص ١٤٨ .
- ١٥ - المصدر السابق ج ٢ ص ٤٤٦ .
- ١٦ - السابق ص ٤٧٢ .
- ١٧ - خليل مطران / المجلة المصرية - سنة ١٩٠٩ - نقلاً عن : د . علي الحديدي / محمود سامي البارودي شاعر النهضة - القاهرة سنة ١٩٩٠ ص ٣٩٨ .
- ١٨ - انظر مقدمة البارودي لديوانه - طبعة دار الكتب - ج ١ - ص ٣ ، حين يقول ما نصه : «وغير الكلام ما اختلفت ألفاظه ، واختلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليماً من وصمة التكلف . . » .
- ١٩ - انظر مقدمة أبي القاسم الحسن بن بشر الأمدى - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري بتحقيق السيد أحمد صقر - ج ١ - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦١ ، ص ٦ .
- ٢٠ - ديوان البارودي بتحقيق الجارم - ج ٢ - ص ١٩٧ ، والشمط : بياض الشعر ، أما الحبط فورق الشجر .
- ٢١ - ج . ب . سارتر / في تعليقه على شعر بودلير - بودلير - الطبعة الأولى دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٥ - ص ٢٠١ .
- ٢٢ - نقول هذا من واقع نظرة إحصائية قمنا بها لشعر البارودي .
- ٢٣ - المقنع الخراساني : خرج بمر ، وادعى الربوبية مستخدماً السحر والشعوذة .
- ٢٤ - ديوان البارودي - ج ٢ - ص ١٠٤ .
- ٢٥ - ديوان البارودي ج ٢ - ص ٥٢ .

- ٢٦ - ديوان المتنبي - ج ٣ - طبعة بيروت - ص ٣٧٤ .
- ٢٧ - الديوان - ج ٢ - ص ٢٢٢ .
- ٢٨ - السابق - ص ٩٣ .
- ٣٠ - نفسه - ص ٣ .
- ٣١ - نفسه - ص ١٥ .
- ٣٢ - نفسه - ص ١٣٤ .
- ٣٣ - نفسه - ص ١٥ .
- ٣٤ - يشير صاحب النص المنقول إلى الدكتور شوقي ضيف في كتابه : البارودي رائد الشعر الحديث ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، حيث يرى أن استخدام البارودي للعناصر البدوية كاستخدام العباسيين لها رمز ، وأنها ليست مقصودة لذاتها . انظر للدكتور شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر - ط ٦ - دار المعارف - مصر - ص ٨٨ - ٨٩ ، وفيه أن البارودي : «إنما يستعير من القدماء إطارهم الذي يقوم على قوة الأسلوب وجزائه ، ولكنه يملأ هذا الإطار بروحه وشخصيته» .
- ٣٥ - د. علي الحديدي / محمود سامي البارودي شاعر النهضة - مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٩٠ - ص ٤١٣ - ٤١٤ .
- ٣٦ - انظر : D.S.Maxwell, *The Poetry of T.S.Eliot, London, 1961, p.20.*
- ٣٧ - ديوان البارودي - ج ٢ - ص ٣٠٠ .
- ٣٨ - السابق - ج ٢ - ص ٢١٣ .
- ٣٩ - وهو ما يسميه اليوت الشعور بالماضي *The consciousness of The past* انظر : A.G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France Oxford, 1950, P-186.*
- ٤٠ - الدكتور / محمد حسين هيكل في تقديمه لديوان البارودي - طبعة دار الكتب ، القاهرة سنة ١٩٤٠ - ص ١٩ .
- ٤١ - السابق - ص ٣١ .
- ٤٢ - ديوان البارودي - ج ١ - ص ١٤٨ وما بعدها .
- ٤٣ - ديوان أبي نواس - المكتبة الثقافية - بيروت - ص ١٣١ .
- ٤٤ - ديوان البارودي - ج ٢ - ص ٢٦ .
- ٤٥ - ديوان البحري - المجلد الأول - بتحقيق الصيرفي - نشر دار المعارف - ص ٥٣ .
- ٤٦ - ديوان المتنبي بشرح العكبري - ج ١ - ص ١٢ .
- ٤٧ - ديوان البارودي - ج ١ ، ص ١١ وما بعدها .
- ٤٨ - ديوان المتنبي - ج ٢ - ص ١٩ .
- ٤٩ - ديوان البارودي - ج ١ - ص ٣٩ .
- ٥٠ - ديوان الشريف الرضي - ج ١ - ص ١٠٧ .
- ٥١ - ديوان البارودي - ج ١ - ص ٣٨ .
- ٥٢ - ديوان أبي فراس - ص ٦٤ وما بعدها .
- ٥٣ - انظر د. إبراهيم أنيس / موسيقى الشعر - ط ٣ سنة ١٩٦٥ ص ١٥٢ وما بعدها .

- ٥٤ - د. عبدالله الطيب المجنوب/ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها - مطبعة الحلبي - مصر ص ٣٩٢ .
- ٥٥ - ديوان أبي نواس - ص ١٣١ .
- ٥٦ - ديوان البارودي - ج ٢ - ص ٢٦ .
- ٥٧ - ديوان البارودي - ج ٢ - ص ٣٠ .
- ٥٨ - ديوان أبي نواس - ص ١٣١ - ص ١٣٢ .
- ٥٩ - ديوان البارودي - ج ٢ - ص ٣١ ، والمراد : الحال ، لم يصبرني منزل : لم أمل إلى منزل .
- ٦٠ - السابق ص ٣٢ .
- ٦١ - ديوان البارودي - ج ١ - ص ١٤٢ .
- ٦٢ - مقدمة الديوان - ص ٣٤ .
- ٦٣ - الديوان - ج ١ - ص ١٤٤ - ١٤٥ .
- ٦٤ - اعتمدنا في نص قصيدة المتنبى على طبعة بيروت لديوانه بشرح العكبري سنة ١٩٧٨ - ج ٢ - ص ١٩ - وما بعدها .
- ٦٥ - نقلاً عن لوتمان : تحليل النص الشعري ، من ترجمة كاتب هذه السطور - ص ٤٧ .
- ٦٦ - القصيدة بكاملها في الجزء الأول من ديوان البارودي - ضبط وشرح علي الجارم ، ومحمد شفيق معروف - مطبعة دار الكتب المصرية - ص ١٣٩ وما بعدها .
- ٦٧ - القد : سير يشق من جلد وغيره ويقيد به الأسير ونحوه .
- ٦٨ - في الآية رقم ٦ في سورة الطلاق : «أسكنوهن من حيث سكتن من وجدكم ولا تضاروهن لتضيقوا عليهن .» - صدق الله العظيم .
- ٦٩ - لا نريد الإسراف في حديث نظري عن وظيفة القافية ، ويمكن لمن يشاء أن يرجع إلى فصل بعنوان : «الإيقاع والوزن» في كتاب «مبادئ النقد الأدبي» لريتشاردز .
- ٧١ - من كلام الدكتور محمد حسين هيكل في تقديمه لديوان البارودي ص ١٥ .
- ٧٢ - اعتمدنا في نص تلك القصيدة على ديوان الشريف الرضي - ص ١٠٧ ، وما بعدها .
- ٧٣ - اعتمدنا في نص تلك القصيدة على ديوان البارودي - طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٠م - ج ١ - ص ٣٨ وما بعدها .
- ٧٤ - الاقتباس من ديوان البارودي - ج ١ - ص ٤٢ - ٤٣ ، وأرام الصريم : ظباء الرمال المنقطعة ، ضواري سلوق : كلاب ضاربة تنسب إلى بلدة تسمى سلوق ، خوط الضيمران : غصن الريحان البري .
- ٧٥ - مقدمة البارودي لديوانه - ص ٤ .
- ٧٦ - مقدمة الدكتور محمد حسين هيكل لديوان البارودي - ج ١ - طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٠م - ص ١٨ .
- ٧٧ - السابق - ص ٦ .
- ٧٨ - هو أبو فراس الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي ، ابن عم سيف الدولة بن حمدان ، وكان فارساً شاعراً ، وأجود شعره ما كان في الفخر والشكوى والعتاب ، وما قاله وهو أسير في بلاد الروم ، وقد مات مقتولاً بإحدى قرى الشام سنة ٣٥٧هـ ، عن سبع وثلاثين سنة .
- ٧٩ - ديوان أبي فراس ص ٦٦ .
- ٨٠ - السابق - ص ٦٦ .

- ٨١ - ديوان البارودي - ج٢ - ص ٤٢ - ٤٣ ، والداجية : المظلمة ، ومدرع الظلماء لابسها ، والغفر : منزل من منازل القمر ، والترايع من الخيل : التجانب أو المرحاة السباقة ، والتحدارية : العقاب ، والفتحاء : لبنة الجناح .
- ٨٢ - مجلة سركيس - العدد الحادي عشر . السنة الثانية ، وانظر : د . علي الحديدي / محمود سامي البارودي - ص ٤٠٤ .
- ٨٣ - ريتشاردز / مبادئ النقد الأدبي - هامش ص ٢٨٥ .
- ٨٤ - د . محمد حسين هيكل / مقدمة الجزء الأول من ديوان البارودي - ص ٣٠ .
- ٨٥ - ألم الشاعر بالإنجليزية أثناء منفاه ، أما معرفته بالفارسية فأقدم من ذلك عهداً ، ومن طرائف ما له علاقة بذلك تنبيه شارحي الديوان على أنه ترجم هذين البيتين عن الفارسية :

هتف المديك سُحرة  
فاصطبحنا لهتفه  
بشرب كميينه  
وكباب كمرفه

- ديوان البارودي - ج٢ - ص ٢٩٥ .
- ٨٦ - ديوان البارودي - ج٢ - ص ٣٦٢ .
- ٨٧ - السابق - ص ١١٧ - ١١٨ .
- ٨٨ - انظر الدكتور علي الحديدي / محمود سامي البارودي - مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٩٠ - ص ٤١٣ .
- ٨٩ - الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمته الإضافية للجزء الأول من ديوان البارودي - ص ٣٠ .

## □ دكتور محمد مصطفى هدارة - رئيس الجلسة □

أشكر الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد على هذا العرض الموجز الحكم . والآن

أدعو الأستاذ الدكتور منيف موسى للتعقيب على البحث .

## □ تعقيب الأستاذ الدكتور منيف موسى □\*

ورد في ثنايا بحث الدكتور محمد فتوح أحمد : والحق أن أصالة الشاعر - أي شاعر - لا تتعارض ( . . ) مع اتكائه علي التقاليد الشعرية لسابقه ، فالشاعر الداغستاني المعاصر « رسول حمز توف » ما زال يحدثنا عن الجبلين من الغابرين الذين يتميزون بالفطرة والبراءة والشجاعة ، ولم يقوِّض هذا منزلته كأعظم شاعر معاصر في اللغات السلافية .

« ورسول حمز توف » نفسه أنقل من كتابه « بلدي » أو « داغستان بلدي » : قال أبو طالب : إذا أطلقت نيران مسدسك على الماضي أطلق المستقبل مدافعه عليك .<sup>(١)</sup> وهذا يعني : إن من لا ماضٍ له لا مستقبل له . والقول هنا ينسحب على حديثنا عن محمود سامي البارودي بخاصة ، وشعراء العصر الحديث والمعاصر وشعرهم بعامه . وهو ردٌّ صريح على الذين ينادون بالتحديث والحداثة ويرفعون شعار القطيعة مع التراث .

وأسارع إلى القول : إن العودة إلى الماضي أو التراث ليست رجعة أو تخلفاً ، وإنما هي اعتبار وإفادة ، والحداثة في مفهومها إن لم تكن نابعة من التراث مفيدة منه ، فهي خارجة عليه ، وتكون ساعته تهمجناً وشعبوية وردلاً للتواصل البنائي ، ولا يفهم من هذا الكلام ، أن نظراً كما كان الأقدمون ، أو أن ننسج على منوالهم . والقضية - في النهاية - تكمن - شعرياً - ، والشعر بضاعة العرب الأولى ، في كيف نقول . وطبيعة قولنا ، ستكون - حتماً مغايرة لطبيعة قولهم . فالتغابرية - لا الانقطاع - أسُّ الحداثة . ونعني بالتغابرية الدخول في عمق الحُدس العربي والرؤيا العربية . فنحن لسنا أسرى التقليد البليد أو النقل السَّمج أو التصوير المسيخ... وعلى هذا نسجل « إن العودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى الماضي الشعري العربي بتعبير آخر لا تعني الإقامة في هذا الماضي - وإنما تعني... تجاوزه - ولا يعني هذا التجاوز أن يكتب الشاعر العربي اليوم شعراً أفضل - بالضرورة - من الشعر الذي كتبه أسلافه ، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقاً في الحُدس العربي والرؤيا العربية . ومن هنا نشدد على أن زمن الإبداع ليس أفقياً - ليس خطأ متصلاً ، وإنما هو

\* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

آفات أو لحظات ، أي إنه انبجاس متقطع . وعلى أن العالم الشعري لم يخلق كاملاً دفعةً واحدة ، وعلى أن هذا الكمال ليس موجوداً بشكل جاهز ، في نقطة زمنية اسمها الماضي ، أو مستودع اسمه التراث . كما يقول التقليديون ، وإنما هو انفتاح دائم وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنىً وجمالاً ، وأعمق وأشمل . وعلى أن الكمال حركة لا تكتمل .<sup>(١)</sup>

وهذا الرأي الذي يسوقه أدونيس في كتابه «صدمة الحداثة» يرجع في أصوله الأولى (البدائية) إلى فلسفة الرمزية ، أو إلى النظرية الرمزية في الشعر . يقول پول فاليري *Paul Valery* «إن ربة الشعر لا تملي قصيدة كاملة ، إنما تملي بيتاً - وحدة ، أو فلة ، ثم أخرى . أما سائر القصيدة فصناعة وكدٌ عقل...»<sup>(٢)</sup> .

والشاعر لا يبدأ من لا شيء . وعليه ، ليكون جديداً ، أن يبدع كما من عدم . ومهما حاول الانفصال عن الماضي ، عليه أن يستلهم هذا الماضي في حيز الإبداع ، لا في حيز الموقف أو حيز الفكر . حتى أن ت . س . إليوت *T.S. Eliot* وهو أكثر شعراء الحداثة الغربيين حضوراً في الشعر العربي المعاصر ، إنما أبدع ما أبدع عندما استلهم قيم الماضي وتراثه ورموزه . بل كان يؤمن بأن العلاقة بين الماضي والحاضر هي علاقة تكامل ذات عرى وثيقة وشائج متينة ولكنه لم يذهب إلى إنكار عصره ودوره في هذا العصر : فالماضي بالنسبة إليه كان يمثل مجموعة من المفردات المفككة تحدث تأثيرها في نفس الإنسان على الرغم منه ، ومن واجب المفسر أن يؤلف بين هذه المفردات ومعطيات واقعه ليخرج من هذا المزج برؤية نافذة تبصره بحقيقة وجوده . . . .<sup>(٣)</sup> وإذا كان ثمة صعوبة في فهم شعر إليوت - كما أشار إ . أ . ريتشاردز *I.A. Richards* <sup>(٤)</sup> (ص ٦٩ - ٧٠) فإن إليوت نفسه يرد على ناقدته بقوله : إن قصيدة «الأرض الخراب» هي فصل كامل بين الشعر وكل المعتقدات ، لا يكون في مقدوري كأي قارئ آخر أن أقول لا . وقد أقول إما أن المستر ريتشاردز على خطأ وإما أنني لم أفهم ما عناءه ، فالتقرير قد يعني أن القصيدة هي أول شعر قد فعل ما كان ينبغي أن يفعله الشعر في الماضي . ولكني لا أتصور أنه أراد أن يمنحني مثل هذا التقدير الذي لا أستحقه . وقد يعني أن الموقف الحاضر مختلف بطريقة راد كالية عن أي موقف أنتج فيه الشعر الماضي ، وبصفة خاصة لعدم وجود شيء يعتقد فيه الآن ، لأن الاعتقاد بحد ذاته (كذافي الأصل) قد مات ، وذلك ما يجعل قصيدتي هي الأولى التي تستجيب بطريقة صحيحة إلى الموقف المعاصر ، وترفض التظاهر بالكاذب ، ولعل هذا المنظور يفسر قول ريتشاردز «إن الشعر قادر على إنقاذنا»<sup>(٥)</sup>

هذا الرد ينقلنا - بالضرورة - عودة إلى الفصل الذي عقده أدونيس في كتابه «صدمة الحداثة» للحديث عن محمود سامي البارودي ، حيث يقول في فقرة تتناول زمن الإبداع : «ومن

هنا الحاجة إلى الانطلاق من منظور جديد ، وهو أن زمن الإبداع - زمن الشعر ، ليس أفقياً - بل عمودياً ، ولا ينشأ هذا الزمن إلا بتحطيم الزمن الأفقي ، أي بإقامة مسافة بين الماضي والحاضر . إن العيش في مستوى الزمن الأفقي هو عيش في مستوى الشيء ، والعادة والغريزة - دون انفصال أو معارضة . وما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات إنما هو قدرته على الانفصال والمعارضة وخلق مسافة بينه وبين نفسه - داخل نفسه : الشاعر الخلاق مثلاً يتجاوز باستمرار ما حققه - لأنه يشعر بأنه غير راضٍ عن المطابقات التي أقامها بين ذاته والعالم الخارجي - ولأنه يشعر أن ما يريد أن يكتبه أو ما يطمح إليه لم يحققه بعد . فكان الإبداع نفي يتقدم . وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيًا للإبداع - لأنهما يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون . . (٧)

• وإذا كان هذا الكلام / الخطاب ، يجري على شاعر مضى في زمن النهضة أشواطاً بعيدة ، بعد أن تأسست بشكل قاطع ، مداميك الإرساء والإحياء والتقدم والتطور ، فإنها لا تنساق على شاعر خارج من لهب التمحّض والمعاناة ، وهو راسف في القيود وتحت الأثيار ، يحاول أن يخرج أمته من حدّ العبودية إلى حدّ الحرية ، من مجرى السبي إلى مجرى الحياة الوطنية والعزة القومية . ففي كل نهضة يحتاج معها الفكر والمناضل والمواطن ، والشاعر منهم ، إلى العودة إلى الماضي السعيد الماضي العظيم ، فكل نهضة محكومة إلى هذه المقولة . وما قولك بالنهضة الأوربية التي استلهمت التراث اليوناني / الروماني - كونها وريثة حضارة نسميها الغريكو لاتينية (Greco - Latine) وأمثلتها عند الفرغجة : راسين Racine وكورنيل Corneille وأضرابهما ، وفي التنظير الشعري نيقولا بوالو (Nicola Boileau)

والعقل العربي محكوم - مهما حاولنا الجدل فيه والتأويل والتفسير ومهما تذرّعنا بمظاهر التقديمية - بـ « قلاع الذكريات » و « قلاع الرموز » أي هو مشدود إلى صخرة « سيزيف » . وإن القلق العربي منذ فجر النهضة حتى اليوم مرهون بالصراع بين شرق وغرب وإن هذا التمزق بين « ثورة » و « نهضة » لا يمكن أن يلتئم إلا بالإرادة الجماعية . وسيظل الفردوس المفقود « قبله العيون حتى الخروج إلى المعارج / الحرية . فكلمات مثل « نهضة » و « بعث » و « سلفية » تطمح جميعها إلى إعادة تكوين الذات . ذلك أن « التجديد » يتضمن في جوانب عديدة معنى « الإعادة » وسيظل الحال كذلك طالما أن تجديدًا حاسماً في الأفكار والأشياء لم يجرّد النظام القديم من قدراته على التطور بإعادة توازنه <sup>(٨)</sup> والحدّثة - أمر كبير وخطير - وهي تتطلب انقلابات على مختلف الصعد ، لتغيير المفاهيم الموروثة والمجذرة في أعماقنا... الحدّثة أن تكون - أنت - في صميم

تراثك - ولكن بمعطيات جديدة - تغير المملوكية التي فيك . هذه المملوكية التي تشد إلى الوراء . الحداثة هي جمهرة (من جمهور) الإنسان وعقته وإدخاله في أجواء الحرية التي تخرجه من صمنية العتيق ، وتلبسه لبوس المستقبلية المقدود على قد الحضارة الجديدة بوعي وعقلانية ، ليست هناك قفزات في الزمن ، هناك تغيير في المسار الحضاري والفكري والفني ، وتغيير في المفاهيم المبنية على قواعد عقلانية ثابتة - قوامها المفاجأة الفنية الدائمة ، كي لا تقع في الرتبة القديمة .<sup>(٩)</sup> وعلى صعيد الشعر ، هل يستطيع شعراء المدرسة الحديثة بكل اتجاهاتها وتياراتها وأنماطها ، أن يتباهوا بالخطوة عند جمهور أوسع من الجمهور الذي يصني للشعراء التقليديين؟؟

وفي نهضة الأمم يُحتاج إلى التعليم والأخلاق - وشعر البارودي - كذلك ، ولا مندوحة في ذلك ، فالتنهضة العربية الشعرية تبدأ بآئين كبيرين هما : الشيخ ناصيف اليازجي في لبنان ، ومحمود سامي البارودي في مصر . وإذا كان اليازجي قد قصر عن المهمة التي نذب نفسه من أجلها ، فإن البارودي قد ذهب شوطا بعيدا في عملية الإحياء النهضوية ، والعودة إلى ينابيع الشعر العربي العباسي ، وأبعد من ذلك يستلهمه الجدة والرصانة وصل اللغة وتجويد التعبير والرنين الموسيقي . وقد بلغ منه الحرص على الإجابة حدا جعله ، بل جعل فنه ، في أحيان كثيرة يدخل حيز البراعة والصنعة الباردة ، كل ذلك ، والبارودي وأشياعه يحاولون تثبيت هوية الشخصية العربية ، ولا سيما الثقافية في عالم يتهدده الغريب المستعمر .

وإذا كانت الكلاسيكية العربية الجديدة قد صدرت عن أسس فلسفية وعلائق فنية تحدد دور العقل والخيال . فإن الكلاسيكية التقليدية العربية الجديدة ، صدرت عن موقف فني عربي محض ، هو صورة للفرن العربي / الرمز ، في أوج تألقه - وكان الشعر كله ينسحب على هذه الطريقة الاتباعية ، التي أرسى قواعد الشعر الجاهليون وأشياعهم من النقاد . ولنا في مقولة ابن الأعرابي وقد مثل عن الشعر المحدث : «أما هذا من أحسن الشعر قال بلي ولكن القليم أحب إلي» ما يفسر قولنا ، وإن كان في العصر العباسي من المحدث ما له طعمه ونكهته المميزان ، ومن الاتباعية ، استمد العباسيون طرائقهم وفنيهم . وعلى الرغم من كل ذلك ، استطاع البارودي أن يقلد بكل جدارة وأن يظل هو إياه ، وأن يكتب قصائد من دون افتعال تعبر عن شخصانيته وعصره وبيئته ، وإن توكأ فيها على أساليب الأقدمين ، ومعارضاته تدخل في هذا النطاق .

ويبحث الدكتور محمد فتوح أحمد ، الذي جاء في ثمانية أقسام ، غطى مساحة الدراسة .



فمنّ المعارضة الشعرية عند البارودي ، لا ينقسم عن مسيرة الشعرية ، التي حقّق بها النهضة الشعر العربي عموداً عربياً أصيلاً ، وقد وضع الباحث أماناً دراسة أكاديمية منهجية ، متدرجة من العام إلى الخاص ، فوضع القارئ في جّو ماهية المعارضة لغة واصطلاحاً ، معرجاً على قضية الأصالة والحداثة ، مظهرها بحسب تاريخانية النقد العربي القديم ، أنّ القديم هو المقياس / السلم ( Echelle ) أو ما يمكن أن يكون من السولوجسموس «أو ما يتبع السولوجسموس وهو عند الفارابي : «الاستقراء ، والمثال ، والفراصة ، وما أشبهها مما قوته قوة قياس...»<sup>(١)</sup> والشاعر المعارض إنما يرد دعوى التقليد ليدخل في مستوى الإبداع ويضاهي المثال ، والدوافع إلى المعارضة قد تكون على مستويين :

١ - دوافع منوطة بالتقاليد الثقافية والأعراف الشعرية العامة .

٢ - دوافع تتعلق باستعراض العضلات المعرفية للشاعر .

والمعارضة في بعدها النفسي الأدبي ، تنمّ عن نزعة اعتداد وفخر وثقة بالنفس .

ثم يعرض الباحث نماذج من المعارضة الشعرية العربية ، عبر مساحة تاريخية للشعر العربي من الجاهلية حتى عصر البارودي والمعارضة قائمة على المحاكاة الماثلة من ناحية وعلى غريزة (المقابلة) من ناحية أخرى ، ويحدد ضروبها مثل :

١- المعارضة الموظفة توظيفاً سياسياً ودينياً كما في صدر الإسلام .

٢ - المعارضة الشعرية ، وهي من باب «النقائص» أو «المنافسة الفنية» ، كما كان في الأسواق الشعرية العربية في الجاهلية والإسلام .

٣ - وتفسح المعارضة الهجائية في العصر الأموي مكانها للمصراع العربي الفارسي زمن العباسيين ، لتتقلب فيما بعد ، إلى معارضة فنية وتمايز إيداعي في العصر العباسي المتأخر ، لتأخذ مصطلح المعارضة الترسّمية ، حيث يترسم المعارض المعارض . فتبدو «جرعة المحاكاة» واضحة في محاولة التفوق والمنافسة .

ويصل الباحث إلى البارودي ، ويقرّر أن معارضاته لم تنعطف نحو الماضي القريب ، بل تعدّته إلى الزمن الشعري الأول بكل ما يتضمّنه من غرر القرينة العربية وآيات إبداعها ، فتتكون لدى الباحث قناعة أن معارضات البارودي كانت في أحد حذّيها استجابة لمنزع فطري في قراءة الفنان . كما كانت في حدّها الآخر تحقيقاً لشرط أوكي من شروط كل نهضة أدبية حقّة (ص ١٢) فمنطق النهضة الأدبية الإحياء... ولذا التفت هذا الشاعر إلى الماضي شأن الغريين في التفتهم إلى

الأدب القديمة - يونانية ولايتنية - ومحاكاتها بما فيها من قيم جماليه وفكرية وإنسانية من أجل ترقية الأدب القومية وتطويرها . وبعد أن يبين أنَّ البارودي ردَّ إلى المعاصرين يقين القدرة على مجارة الأقدمين ، يعرض جملة وسيعه من معارضات هذا الشاعر ، التي هي حضرية المضمون تراثية التراكيب . وهذه المعارضات تأتي في غمطين :

١ - نمط المعارضة المضمرة .

٢ - نمط المعارضة الصريحة .

وإنَّ تقليدية المعارضة التي يؤكد عليها الباحث تمثل حضورين مهمين في

الأدب العربي :

١ - الحضور الثقافي : يعني حضور الماضي في الحاضر .

٢ - الحضور الاجتماعي : يعني تمثل القاسم المشترك الذي يلتقي عليه المبدع والمتلقي .

وأمام هذه المحصلات تتجلى لنا مجموعة من المصطلحات يستنتجها الباحث من استقرائه معارضات البارودي ، فهي : «التصنع الرمزي» ، و«الجرعة الرمزية» و«رمزية المحاكاة» ، والرمز أحذوثة عربية إسلامية قديمة ، أليست الحروف السبعة رموزاً ، مثلاً؟ والشرق الحديث لكي يتبوأ سدة التاريخ ، اضطر أن يتحول كله إلى رمز . وما قولك بمختلف أنواع فنونا وتقاليدنا؟ ولنا في طرقتنا الصوفية وطقوس عبادتنا ما يحول الممارسة المادية إلى رموز . وعلى صعيد الشعر فإنَّ رمزية التعلُّق بالذات والعودة إلى بكاره الكلمات نوع من الإبداع كما من عدم .

وترسم أمامنا في سياق البحث ، أيضاً ، مصطلحات : «معارضة صريحة» و«موازنة» و«دلالة» و«معارضة ملفوظة» و«الضمائر عصب الخطاب الشعري» و«نسب موجه» و«الإطار المعاكس» و«البيئة والشاعر» و«النفس والصديق» و«الحكمة التعريضية» و«الحكمة السياسية» لتوكيد الذات و«الفخر التقليدي» و«الواقع والمثال» يعني مأساة الشاعر و«المفتاح أو بوابة الإشعاع» و«المعارضة الشبيهة بالمبارزة» و«عقوبة المعارضة» و«تصوير المنظور» وهي ميزة الشاعر القديم ، وقد جاء البارودي فعمق هذا الإحساس . و«تصوير روائي» ، (وقديماً - عند امرئ القيس . . وعمر بن أبي ربيعة) و«التحول والمفاجأة» و«عبارة مكتنزة» و«المتواليات الفعلية» و«فلذات حوارية» و«المتواليات الوصفية» و«جرعة التصوير المنظور» و«جرعة الحكاية» و«الشعر الحكيم» (عند البارودي) و«المعراج الفلسفي» (عند المتنبي) و«الصدق الفني في مقابل الصدق الواقعي» و«نعمنة» و«المسكوكات التعبيرية» و«الرواسب التعبيرية والتصويرية» و«الصبغة الدرامية» و«العبق الغنائي» و«جرعة الغنائية» و«الاحتراق الإنساني» .

والذي يستوقفني ملياً في هذا البحث ، حديث الباحث عن معارضة ،البارودي الشريف الرضي (ص ٥٣) في قصيدة يدور فيها القول على الخيل ، حيث يقول الأستاذ الباحث : لكن أمثال تلك المواقف عند الشريف عبارة عن «فلذات» لا تشكل ظواهر عامة في شعر الشاعر ولا تشف عن منهج فني يتسم بالشمول والاطراد... (ص ٥٣ - ٥٤) .

إن هذه «الفلذات» هي لمح رمزية ، والشعر الرمزي قائم على مثيلاتها ، ويكاد الشريف الرضي أن يكون أقرب الشعراء العرب - أقله قديماً - إلى الرمزية بالمفهوم النقدي الحديث ، لما في شعره من رموز ومحطات وفلذات تكتنز الصورة والفكرة والخاطرة . يقول سفند جوهانسن (S.Johansen) أحد منظري الرمزية في الغرب : «إن القصيدة تشبه قطعة المعمارية اللغوية ذات الصور وإن كلماتها وأبياتها لا تعني شيئاً بشكل منفرد- كما لا تعني الأحجار والقرميدات متفرقة ، شيئاً- ولكنها تشكل ، مجتمعة ، معمارية جمالية ، وهكذا أبيات القصيدة المشدودة إلى بعضها بخيط رفيع شفاف ، هو روح القصيدة أو الجو الشعري...»<sup>(١١)</sup> ويقول شاعرنا اللبناني سعيد عقل : «القصيدة قطعة توصلت ، بتجربات متتالية ، إلى فلذ إلى أبيات إلى مجموع إيحائي معطل ، بالتعدد ، الوعي ، ويتكون في لاوعي القارئ ، بأكثر ما يمكن من تساوي جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر...»<sup>(١٢)</sup> وهذا ما يضيفي على «فلذات» الشريف الرضي ميزة الاكتناز اللغوي أو الدلالي . فالشعر في هذه المقولة للنخبة المصطفاة ، والشعر الذي يكاد يُفهم من الوهلة الأولى يمكن أن يكون إلى الشر أقرب . وإن كان موجوداً في الصوغ والبنية . ولنا ههنا أن ننقل من تراث الرمزية آراء قد تغيد : «الشعر رمز- وكذلك فليكن كل بيت ينضوي فيه ، على الشعر دائماً أن يحمل لغزاً وهذا هو هدف الأدب ، والشعر موجود للنخبة في مجتمع يعرف ما الأبهة ، «الشعر هو التعبير باللغة الإنسانية المحمولة على ثمنها الأساسي ، عن المعنى السحري لمفاهيم الوجود ، من هنا أنه يمنح حياتنا الصدق والأصالة ، ويكون ، في حياتنا ، الرعشة الروحية الوحيدة...»<sup>(١٣)</sup> والشعر في مداه البعيد ، هو ، الشعر / السحر ، أو «اللعبة الأدبية الأبرع» ، وما على الشاعر إلا أن يكون اللاعب الماهر والصائغ الخاذق .

وقد حاول البارودي في معارضاته أن يكون كذلك ، بل كان كذلك في أحيان كثيرة ، وفي غير مكان من قصائده ومعارضاته ، فهو قلوب النموذج القديم بقلب حديث فيه من شخصانية الشاعر وروحه ونفسه وعالمه ومعرفتيه المحطات الفنية البارزة ، فصدر في شعره ومعارضاته عن أصالة راقية ، وشعرية فذة ، ومعرفة بأصول الشعر العربي ونقده . فكان... كما يقول عباس محمود العقاد «فناناً خالقاً في اتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه...»<sup>(١٤)</sup>

أما ، وقد قدّم لنا أ. د. محمد فتوح أحمد بحثاً رصيناً عن «معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، في حفل يكرم فيه البارودي -وشعراء نالوا جائزة مؤسسة البابطين للإبداع الشعري ، وهي تحمل اسم «البارودي» رائد الإحياء الأدبي العربي ، فنحمل معنا تحيات صادقة وشكراً حاراً لهذا العمل الجيّد . وليُسمح لي أن أقدم بعض الآراء حول هذا البحث ، وحول تطلعات الأمانة العامة لمؤسسة الجائزة التي تجتمع في حفلها اليوم .

ففي مثل هذا البحث ، لا يمكن إغفال كتاب «الوسيلة الأدبية» الذي واكب البارودي وأورد الكثير من شعره ومعارضاته . فلو أن الباحث عمّد -عبر الشواهد والأمثلة -إلى إيراد بعض ما تضمّنته آراء الشيخ المرصفي في البارودي وشعره ونقائضه -والكتاب نادر غير متداول -وأطلعنا على كيفية تنقيح البارودي شعره بخاصة ، أن قصائد متعددة وردت في «الوسيلة» بشكلها الأوّل . ثم عاد البارودي ونقحها وهذبها وجوّدها قبل نشرها في الديوان ، ليقف القارئ والباحث على عملية تجويد الشعر ، وكيف تأخذ الصنعة الشعرية مداها في سيرة هذا الشاعر الشاعر . ثم إن «الوسيلة الأدبية» كانت فاتحة في الدراسات الأدبية العربية في مطلع هذا القرن ، وهي قائمة على مناهج فيها من التحديث ما أراده العرب لمناهجهم وأدبهم في نهضتهم . و«الوسيلة» تقف إلى جنب مقدمة «الإلياذة للبستاني» في ترصين النقد العربي مرحلة النهضة العربية الحديثة .

ولو عمّد الباحث إلى المنهج البسيكو -سوسيو -ثقافي ، لدراسة الأبعاد الفنية والنفسية والثقافية في معارضات البارودي لكان بذلك قد أدرج دراسة في عداد دراسات علم الاجتماع الأدبي الذي بنا حاجة إليه ، ولا سيما على هذا المقترق في تاريخنا الحديث -ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين .

وموضوع البحث «معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة» فالبحث غفل من هذه الدراسات ونقد نقدها ، فالباحث قد توكأ على عدد ضئيل جداً في هذه الدراسات ، ويكاد كتاب د. علي الحديدي في البارودي . يكون المرجع الوحيد - وإن كان الباحث قد عاد إلى المصدر مباشرة وهو «الديوان» . فإن طبيعة الموضوع لا تعفيه من التعرّض إلى الدراسات التي تناولت معارضات البارودي . وأقله ، لو قدم ثبوتاً لتلك الدراسات وذكر مناهجها وتوجهاتها ، لكان أسهم في إغناء النقد العربي الحديث ومناهجه ومدارسه ، فهنا يكمن أسس البحث الذي خاضه ، والذي كلّف ترسيمه إحياء لذكرى هذا الشاعر ودوره في النهضة العربية . وبذلك يكون نقد النقد مفيداً في ضبط مسار النقد العربي -اليوم -وإذا كان هذا متعذراً على الأستاذ الباحث فعلى المؤسسة أن تقوم بهذه المهمة ، حيث تجمع تراث البارودي كله وما قيل فيه وما كتب عنه -وتصدره في مجلدات يبيلو

غرافية ، تكون مرجعاً أكاديمياً صالحاً للباحثين والدارسين .

وإذا كان البحث كما يقول كاتبه : «يبدو وكأنّ الحديث عن البارودي هو القديم الجديد - فبعض ما قيل في ثنايا هذه الدراسة قيل هو أو نحوه منذ شُيبت أول معركة نقدية حول معارضاته الشعرية على صفحات مجلة «سركيس» سنة ١٩٠٦ ، يظلّ دراسات جديدة تضاف إلى دراسات شعر البارودي . وليبق راسخاً في الأذهان أنّ لانهائية في الأدب والنقد ، وإن كان للنقد قواعد وأصول ومناهج وإنّ «مذاكرة الرجال تلقح الألباب» .

- ١ - رسول حمزوف : بلدي ، ط٢ ، دار الجماهير العربية ، دمشق ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٤ ، تر . عبد المعين ملحجي ويوسف حلاق ، ص ٥٠ .
- ٢ - أدونيس : زمن الشعر ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٥٨ .
- ٣ - Paul Valery : *Tel Quel II, NRF, Pavis, 1971, P.51.*
- ٤ - يوسف نور عوض : في مقدمة كتاب ت . ص إليوت : فائدة الشعر وفائدة النقد ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١١ .
- ٥ - إ . أ . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، المؤسسة المصرية العامة . . . ، ١٩٦٣ ، تر - مصطفى بدوي - ق . لويس عوض ، هامش ، ص ٢٨٥ .
- ٦ - ت . ص إليوت : فائدة الشعر وفائدة النقد ، تر . يوسف نور عوض ، ص ١٢٦ .
- ٧ - أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ٥٧ .
- ٨ - جاك بيرك : العرب من الأمس إلى الغد ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، تر . علي سعد ص : ١٧ - ٣١ - ٣٧ ، ٣٣ -
- ٩ - منيف موسى : بيان شعري . في ديوانه ، عاشق من لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ ص ١٠٠ ، ١٢ .
- ١٠ - راجع تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لأبي الوليد بن رشد . . تر . محمد سليم سالم . لجنة إحياء التراث الإسلامي . القاهرة ، ١٩٧١ حاشية (١) ص ٦٢ .
- ١١ - S. Johasen: *Lesymbolisme, Eimor Munksgaard, Copenhagen, 1945, P. 241.*
- ١٢ - سعيد عقل : كيف أفهم الشعر ، في كتاب ، منيف موسى : الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث ، المكتبة المصرية ، صيدا - بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٣٥ .
- ١٣ - هنري بير : الأدب الرمزي ، ط١ ، منشورات عويدات ، بيروت . ١٩٨١ ، تر . هنري زغيب ، ص ١٢ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ،
- ١٤ - عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - ط٣ - مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ١٣٢ .

□ أ. د. محمد مصطفى هدارة : رئيس الجلسة □

شكراً لأستاذ الدكتور منيف موسى على هذا التعقيب . والآن أفتح الباب للمناقشين .  
وشكراً .

□ د . سعد البازغي □

لدي ملاحظتان حول ما ذكر في البحث والتعقيب ، خاصة وأن البحث ينصب على الدراسات النقدية الحديثة ، وقد لفت نظري أن معظم الدراسات التي ذكرت ، واستشهد بها الباحث تتوقف عند مرحلة معينة في النظرية النقدية المعاصرة ، سواء في العالم العربي أو خارجه ، وهو يذكر مثلاً ما قاله «لوتمان» ، وكنت أتمنى لو أن الباحث توقف عند بعض ما قيل في الدراسات التأثيرية والتأثيرية التي يدولي أنها تنصب في هذا المجال بالذات ، وهي معروفة في النقد المقارن ، وهناك الكثير فعلاً كما كان يمكن الاستفادة منه في دراسة المعارضة كشكل من أشكال التأثير المعلن ، خاصة وأنه فرق بين نوعين من المعارضة : المعارضة الصريحة والمعارضة المضمرة ، واعتقد أن كثيراً من الدراسات التأثيرية - أو بعضها - في هذا المجال تنصب في إطار المعارضة المضمرة ، وقد أشار الباحث إلى «إليوت» لأن «إليوت» إمام في هذه الدراسات ، لكن تلاه بعض النقاد الغربيين الذين وسّعوا في هذا الإطار ، أذكر منهم الناقد الأمريكي «هارولد بلوم» الذي ألف عدداً من الكتب في هذا النوع من الدراسات وفي صراع الشعراء .

وقد أشار الباحث فعلاً إلى أن للبارودي موقفاً معارضاً بالمعنى الصراعي مع من سبقه ، وقد ذكرنا الدكتور يوسف خليف في بحثه ، بأبيات للبارودي تشير إلى أنه لم يكن يحاول فقط أن يحتذي حذو الأوائل ، وإنما يحاول أن يتجاوزهم ويختلف عنهم ، من ذلك مثلاً تعديله لبيت «عترة بن شداد» حيث بدل : «هل غادر الشعراء من متردم» بـ «كم غادر الشعراء من متردم» . وحاول أن يثبت لنفسه مكاناً ، هنا كان يمكن - على ما أعتقد - الاستفادة ، ولإزالة من الممكن الاستفادة مما يقول «بلوم» في هذا الصدد ، وكذلك «إيهاب حسن» الناقد العربي الأمريكي وله نظرية مشهورة في هذا المجال ، ولغيرهما .

النقطة الثانية : ما قاله المحقب حول القطيعة مع التراث ، ولا أدري في الواقع من الذي يدعو إلى القطيعة مع التراث بهذا الشكل الساذج ، وإنما أظن أن أي رأي نقدي يعول عليه ، سواء في جانب الحدأة أو في جانب الأصالة أو ما يقابلها ، هو أننا دائماً نختار تراثاً معيناً ، ونتقي تراثاً معيناً ، لأدونيس تراثه الذي يختاره ، ولغيره أيضاً تراثهم الذي يختارونه ، ولا أعتقد أن هناك

ناقداً أو مفكراً حقيقياً يمكن أن يدعو إلى قطيعة مع التراث في هذا الشكل الواضح جداً ،  
فلذلك نحن دائماً مرتبطون بالتراث ، والبارودي يأتي في هذا السياق ، مناقضاً لما تقوله النظرية  
أو الرأي الحدائني المعروف .

#### □ د . سليمان الشطي □

هناك نقطة أساسية لغتت نظري وكنت أتمنى أن يتوقف عندها الباحث ، خاصة وهو  
يتعرض لموضوع مهم ، وهو أن استدعاء نص لنص آخر قديم ، أو حتى قريب العهد ، من  
المفترض ابتداء أن يتجاوز هذا الاستدعاء الشكل الخارجي ، أي معارضة موضوع بموضوع آخر ،  
أو إطار . هناك جوانب بعضها متعلق بالموقف الجديد ، الموقف الآخر الذي وقفه مستدعي النص  
وهو البارودي في وضعنا الحالي .

الأمر الثاني : الدوافع التي تكمن وراء هذه الخطوة ، ليس من منظور التقابل ، ولكن من  
حيث استخدام السابق ، أو استخدامه للسابق كي يصل إلى إثراء وإلى تركيز وإلى اختصار  
المسافة واختصار الرؤية .

الأمر الثالث : هي العلاقة الداخلية ، وليست الخارجية بين النصين ، وأرى أن الباحث قد  
استغرقه - إلا قليلاً - التفسيرات الخارجية أو في إشارات ذكية جداً ، السمات المفردة بين النصين  
مثل الاتحاد . النص القديم أولاً ، ثم النص الحديث ، أو الإشارة إلى لفظ هنا ، ولفظ هناك ،  
وكنت أتمنى إثراء هذه الوقفات عند نص واحد أو أكثر قليلاً لنرى دوافع وثمرات مثل هذا  
الاستدعاء ، خاصة وأنا ننظر إليه من خلال منظور الدراسات الحديثة ،

الإشارة إلى القناع مثلاً ، وجه من وجوه متعددة تخدم هذه القضية ، ولهذا فأنا أعتقد أن  
كمون الرؤية في داخل ما يريد أن يقدمه البارودي أو أي كاتب آخر ، يستعيد تجربة سابقة لا بد أن  
هذا الأثر كامن في النص من داخله .

#### □ د . عبد السلام المسدي □

أشكر الباحث لجهده في هذا البحث المتمكن الذي أمتعنا به ، وهو في الحقيقة بحث واعد  
وملزم ، ملزم بعنوانه : معارضات في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، وملزم باسم صاحبه ،  
فمن تتبع إنتاج الدكتور محمد فتوح أحمد يعلم هذا الإلزام ، وقارئ البحث يستشف بأن  
الباحث قد راوح في بحثه بين مصادر ثلاث لم يتأن كثيراً في الاستدلال عليها ، ولكنها



قُدِّمَت مصادرات في البحث .

المعارضة كآلية إيداعية ، المعارضة كآلية نقدية ، ثم المعارضة كآلية انتقال من حربية المحاكاة إلى رمزية المحاكاة . هذا إجمالاً هو نسيج البحث .

غير أن في البحث شيئاً مسكوتاً عنه ، أو كالمسكوت عنه ، هو الدفاع عن مشروع البارودي الإحيائي ولذلك تحول البحث ضمناً إلى مراقبة ضد تهمة التقليد ، أو ضد سمة التقليد لدى البارودي . . كيف توصل الباحث الكريم لإنجاز مشروعه الدفاعي ، أو بعبارة أخرى ، ما هي البنية التي أسست خطاب المراقبة لدى الباحث ؟ . .

المصريح به ، هو تقسيم المعارضة عند الباحث إلى ملفوظة ، أي صريحة ، وإلى ملحوظة أي ضمنية ، لكن المسكوت عنه هو هذا التدرج الكبير من الصنف الأول إلى الصنف الثاني إلى حد الامتزاج والحلول . ينطلق الباحث من المعارضة الأثمدجية ، يحولها إلى استلهاً قصيدة دون انضباط لقيود المعارضة ، يتدرج إلى استلهاً روح شاعر بعينه ، أو تيار شعري إلى أن يصل إلى معارضة تقوم على السجال ، فيدخل النقائص الأهموية والرد على الشعبية ، وهكذا يحصل التدرج أو الانزلاق بدون شحنة (تهجين طبعاً) ، الانزلاق التدريجي ، والباحث واع بهذا ، وحاول أن يبرره بين السطور ، فإذا بنا من المعارضة كآلية عروضية بنائية أسلوية ، إلى المعارضة كآلية مضمونية دلالية إيحائية ، فماذا حصل ؟...

الذي حصل هو أن لفظ المعارضة له دلالة لغوية ، وله دلالة اصطلاحية انطلق منهما الباحث . المالكوف أن ننتقل من الدلالة اللغوية وننتقل إلى الدلالة الاصطلاحية ، مع الالتزام بهما ما دنا في حقل العلم المخصوص بها ، وما أجراه الباحث بلطف كبير ، أنه انطلق من الدلالة اللغوية للمعارضة ، ثم انتقل إلى الدلالة الاصطلاحية ، ثم أحدث في الدلالة الاصطلاحية مجازاً جديداً .

فالباحث - كما قلت - انطلق من الدلالة اللغوية ، وأسس الدلالة الاصطلاحية بدقة ولكنه جاء إلى هذه الدلالة الاصطلاحية فأحدث فيها تحولاً مجازياً جديداً تمثل في العودة بها إلى الدلالة اللغوية الأولى ، متعاملاً معها كما لو أنها بقيت في حقل الدلالة الاصطلاحية .

وامتناناً بهذا البحث ، وإسهاماً في إخصابه ، أود أن أشاكر الباحث الكريم في السؤال

التالي :

هل بوسعنا أن نؤسس بحثاً عن البارودي بالالتزام والإعلان بأنه ضمن الدراسات النقدية الحديثة دون أن نفرض الإشكال الأثمي ؟ ، ويتصل بتحديد الخلفية الاعتبارية التي ينطلق منها الناقد ، هل المعارضة تكريس للأتموجج المعارض ينجزه النص المعارض ؟ . . . أم هي استجابة لوعي نقدي كرس الأتموجج المعارض ويتجه إليه النص المعارض ؟ . . . أم أن المعارضة في نظر الناقد وفي منطلقاته هي بحث عن تكريس لأتموجج النص المعارض من خلال التعبير عن تكريس للنص المعارض ؟ . .

#### □ د . عبدالله الغدامي □

أحسست بحيرة الباحث حينما أشار إلى المعركة التي جرت عام ١٩٠٦ حول معارضات البارودي ، ثم عجبت لحيرته عندما قست هذه الحيرة بالعنوان : في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، لقد كانت الدراسات النقدية الحديثة مؤهلة لأن ترفع عنه ذلك الحرج ، خاصة أنه رجل خبرناه قديراً على معالجة هذه الأمور .

إن مصطلح تداخل النصوص يحضر بالضرورة معالجة المعارضات ، ثم إن لوحة «هارولد بلوم» التي سماها لوحة التلقي ، وطرحها في ستة مستويات ، يقيس اللاحق معكوساً على السابق ، ومقدار العلاقة التي دخل فيها في تنافسية مع سابقه ، وأي مرحلة يصل من هذه المراحل الست ، وحيث يجري مقارنته بين الطرفين .

إن لوحة التلقي عند «بلوم» كانت إجراء تطبيقياً مارسه وجربه واعتقد أنه من المفيد أن نجربه أيضاً على البارودي ، وعلى غيره من الذين دخلوا في معارضات مع سابقهم .

النقطة الثانية : الذي أشعر به أن المعارضات إنما تنطوي في داخلها على إعجاب الذات بنفسها ، أكثر مما هي إعجاب بالسالف . . بكل تأكيد ، هي تتضمن الإعجاب بالسالف ، لكنني أعتقد أن الإعجاب الحقيقي ، أن الذات أعجبت بنفسها ، ورشحت نفسها حينئذ ندأ أولاً للسالف ، ثم دخلت في سياق معه ، تعتقد أنها سبقته ، ويبقى على القارئ حينئذ أن يفحص هذه القدرة في هذه المسابقة التي جرت بين طرفين ، الثاني يرى نفسه فرس رهان للسابق .

من الوسائل التي يمكن أن تستخدم في هذه الحالة هي أن نقيس المعارضة الراهنة بين يدينا على سائر شعر الشاعر ، ونرى حينئذ مقدار الإضافة أو التناقص ، السلب أم الإيجاب في حالة الشاعر معارضاً لغيره ، سابقاً عليه ، وفي حالته متفرداً بإبداعه مع نفسه ، في هذه الحالة سنرى

مقدار إما إضافة السابق إلى اللاحق ، أو إضافة اللاحق إلى السابق ، لو وجدنا أن اللاحق أضاف إلى السابق ، فحيثئذ نستطيع أن نزعم أن البارودي أحيا وأثرى ودخل في تاريخ التجربة الشعرية العربية ، إنما لو اكتشفنا العكس ، فحيثئذ سيكون البارودي رقم أضيف إلى قائمة من الأرقام . يمكن الاحتفال بهذا الرقم بكل تأكيد ، لكننا سنظل في موضع الفاحص الناقد . اعتقد أن الفرصة الآن ، بعد مرور ٨٨ عاماً على وفاة البارودي ، وبعد مرور عدد من السنين من عام ١٩٠٦ حتى اليوم ، ما بين المعركة التي جرت في عام ١٩٠٦ عن معارضات البارودي ، والحديث عن هذه المعارضات اليوم ، الذي سيجعل حديثنا اليوم متميزاً عن حديث عام ١٩٠٦ ، هي الدراسات النقدية الحديثة ، هي الرؤية التي يمكن أن ندخل من خلالها ، وتعطينا هذه الرؤية شيئاً لم تعطه لسالفينا عام ١٩٠٦ ، ويبدو أن الباحث هو نفسه الآن في معارضة مع سالفه في عام ١٩٠٦ .

#### □ د . حسن فتح الباب □

في إضاءة جوانب من هذا الموضوع لي ثلاث ملاحظات يسيرة جداً .

أولاً : أنا أتفق مع الدكتور الغدامي في أنه الآن لنا أن نستفيد من الدراسات الحديثة في موضوع التناص ، فهناك ابتكارات شتى في هذا الموضوع ، وأعتقد أنها لم تغب عن الباحث ، ولكنه لم يركز عليها ، لأن هذه تعتبر مقارنة وهو نطاق البحث ، يجوز أنه لم يسع للتعرض لهذا الموضوع .

ثانياً : في موضوع المعارضة أيضاً أو المحاكاة أو المقابلة علي حد تصنيف الباحث ، أقول إن القدامى كانوا يعكسون روح عصرهم ، أي كانوا ألسنة أمتهم وضميرها ، فرؤية الشاعر مهما تفردت ، إنما تنبع من روح المرحلة التي يعيش فيها ، وإلا كان خارجاً على عصره ، تلك الروح التي بدت عند مصطفى كامل في مصر ، ومحمد فريد ، والشيخ محمد عبده ، والأفغاني ، فهل كان البارودي في معارضاته يعبر عن جوهر الذات المصرية خاصة ، والعربية عامة ، في أواخر القرن الماضي؟ ... أو بعبارة أخرى ، هل كان البارودي في تصورات وأفكاره يصور إرهابية النهضة التي بزغت في الفترة التاريخية التي عاشها أي في النصف الثاني من القرن الماضي ، من حيث شواغل ذلك العصر وقضايا البحث عن الهوية الديمقراطية ، والعدالة السياسية والعدالة الاجتماعية؟ ...

إن البارودي يحتاج إلى أكثر من قراءة لإبداء رأي في هذا الموضوع ، فنحن نعرف أن تقاليد

القصيد العربية كانت تتبع من عصرها ، كل عصر محمل بروح يعبر عنها الشاعر . فهل كان البارودي يعبر عن ذاته وحدها أو يعبر عن الجمع ، المجموعة ، الشعب ، الأمة؟... أو يعبر عنهم مجتمعين ومتبادلي التأثير والتأثير؟...

ثالثاً وأخيراً ، إنني أحبي هذه المقارنة التي أبداها الدكتور منيف موسى (المعقب) حين ربط بين بعض رواد النهضة في مصر ، وروادها في لبنان ، وحبذا لو توسعت وتعمقت هذه الرؤيا لتعم بلداناً عربية أخرى ، فإني لاحظ أن الدراسات قاصرة عن هذا الموضوع ، فكل قطر معنيٌ بأدبائه وشعرائه دون أن يجري مقارنة زمنية بأمثال هؤلاء الشعراء في البلدان الأخرى . هذا ما يحقق التقارب بيننا نحن العرب ، فما زالت الدراسات تتسم بالروح الوطنية الضيقة .

### □ أ. د . ماهر حسن فهمي □

لي ملاحظة وتساؤل... يقول الباحث وهو يوازن بين غزل البارودي وغزل أبي فراس ، إن البارودي قد قصر عن غزل أبي فراس لمجموعة من الاعتبارات ،

الاعتبار الأول : إن حياة البارودي كانت جادة ، والاعتبار الثاني : إنه كان يعتز بنفسه إلى حد كبير ، والاعتبار الثالث : حياته وحروبه التي دخلها ، والاعتبار الرابع مأساته في نهاية حياته ، وكل هذا قد باعد بينه وبين الحياة الرضوية التي يتطلبها شاعر الغزل ، ولكنني أستطيع أن أقول ، إن كل هذه الاعتبارات تنطبق على أبي فراس أيضاً ، فأبو فراس كانت حياته جادة وأبو فراس كان يغالي بنسبه إلى درجة الجنون ، فهو ينتمي إلى النسب الحمداني ، وهو ابن عم الأمير ، ثم حياته أيضاً كانت حياة حروب مستمرة ، وإذا كان البارودي قد نفي ، فأبو فراس قد أسر أولاً ثم قتل أخيراً ، والقضية ترجع - من وجهة نظري ، إلى اعتبار آخر قاله الباحث في بحثه بعد ذلك عندما ردد مع ملاحظة أن تقليدية الصورة والأصالة مما يكثر وقوعه في معارضاات البارودي على إطلاقها هو السبب... البارودي يحاكي أبا فراس والمحاكاة هنا من الصعب أن تصل إلى الأصل ، هناك أصل وهناك ظل ، والظل لا يصل إلى الأصل ، والبارودي مع ذلك عاشق حياة الفروسية ، وقد قسرهما لنا الدكتور يوسف خليف بأنها الخمر والمرأة والقتال . كما قال طرفه بين العبد من قبل ملخصاً لها :

**ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى**

**وجدك لم أحفل إذا قسام عودي**

وثورة الخمر ، مغالبتها فيها معنى القوة ، فالمسألة كلها ترجع إلى مبدأ القوة ، فامتلاك المرأة فيه معنى القوة ، إغاثة الملهوف والقتال فيه معنى القوة ، فإذا البارودي عاش حياة الفروسية ومع ذلك له مغامراته ، في المرحلة الأولى على الأقل من حياته ، ومع ذلك فإنه لم يُجذ الغزل كما أجاده أبو فراس ، لأنه كان يقلد أبا فراس ، وهنا كانت نظرية التناص تساعد الباحث إذا أراد أن يحقق هذه الجزئية ، وأن يخرج منها بنتيجة .

والتساؤل : إذا اتفقنا على أن المعارضات في الغالب لا يمكن أن ترقى إلى الأصل الفني من الناحية الجمالية في كثير من الأحيان عند البارودي فهل في مرحلة ما من مراحل حياة البارودي مرحلة النضج قيلت هذه المعارضات بحيث نستطيع أن نرسم رسماً بيانياً أو خطأ بيانياً لشعر البارودي؟ . . أم أن هذه المعارضات ظلت جاثمة على صدره من البداية إلى النهاية؟ . . .

#### □ د . محيي الدين صبحي □

الفصيدة تنحدر من الشعر والملحمة من الملاحم ، والرواية من الروايات ، ماذا يعني هذا؟ . . . يعني أن الشعر ينحدر من التقاليد التراثية ، وليس خلقاً من عدم ، وبما أن البارودي قفز عن عصره نحواً من ثمانية قرون أو أكثر ، فإن شعره في الدرجة الأولى ، وبالضرورة سوف يعكس التقاليد التراثية لذلك الشعر الذي اختار أن ينحدر منه ، وبالتالي قضية الأصالة والمعاصرة وما أشبه التي بحثت أمس واليوم ، لا يمكن فهمها إلّا من خلال بحث معمق في التقاليد الشعرية ، تقاليد القول الشعري ، فن القول ، في الفترة التي اختار البارودي أن ينتسب إليها ، وهذا لم يجر في الأبحاث والأبحاث تدرجت من العام إلى الخاص حتى وصلنا إلى مقارنة كلمة بكلمة ، ولفظة بلفظة ، وتقصي مفردات . يعني ليس هذا البحث في الشعرية ، ولن نصل إلى نتيجة ، بالعكس ، فإن هذا سيوصلنا إلى طريقة طه حسين ومدرسة طه حسين ، نأخذ قليلاً من التراث ، ونجلب بعض أخبار ، وبعضاً من حياة الشاعر ، فتخرج طبق تقديمه للمستمعين ، ونكون قد عملنا بحثاً أننا لم استفد شيئاً من كل شيء سمعته أو قرأته ، والسبب بسيط ، هو أن المبادئ الأصلية لفهم التقاليد غير موجودة بأي بحث . . .

ما هي التقاليد الشعرية التي اختار البارودي أن ينتسب إليها؟ . . وماذا طور فيها؟ . . وماذا أضاف إليها؟ . . وماذا أوصى؟ . . هذا كله بقي خارج البحث ، ونحن الآن نعالج كلمات ومفردات .

## □ أ. د. نعيم اليافي □

أريد أن أقف عند ثلاثة أسئلة ، أو ثلاث ملاحظات ، بعضها يتداخل مع ملاحظات وأسئلة زملائي .

الملاحظة الأولى : إن موضوع المعارضات موضوع هام لأنه مفتاح رئيسي يسبر لنا شخصية البارودي الفنية حقاً ، ويستطيع هذا المفتاح أن يجيب عن كثرة من الأسئلة ، أو يحل لنا إشكاليات عُرضت من قبل ، وستعرض في كل هذه الندوات ، وهي هل كان شعر البارودي ، مجرد قراءاته ؟ ...

أي أنه كان ينتج من الذاكرة ، أم أن شعر البارودي هو إبداعه الخاص المعبر به عن واقعه وعن عصره ؟ ..

ولا أعتقد أن الموضوع الذي قُدم اليوم قد اجترح الإجابة عن هذا السؤال ، وهو السؤال الفني أو شخصية البارودي الفنية ، والسبب في ذلك ينقلني إلى التساؤل الثاني ، أو الملاحظة الثانية : إن السبيل الوحيد للإجابة عن هذه الإشكالية ، هو تحليل البنية الفنية للنصوص المعارضات ، من خلال التناص أو التداخل النصي . فتحليل البنية الفنية سيوجب عن كل هذه الإشكاليات ، وإلى الآن لم نتجرأ أن ندخل في عمق البنية الفنية . أي أن نحلل النص من داخلها . وإنما كل ماقدّم هو تحليل للنصوص أو اقتراب للنصوص من خارجها .

تبقى نقطة أخيرة ، أو تساؤل أخير ، لقد انتهى الباحث إلى مقولة جميلة ، إن البارودي كان يعبر عن يقين القدرة على مجازاة القدماء ، وهذا دور يجب أن لا نعممه وأن لا نشدّه إلى عصرنا .

لقد كان له دوره التاريخي في لحظة تاريخية ، حين أعاد إلينا يقين القدرة على مجازاة القدماء ، عن طريق شعره أو معارضاته ، أما بعد ذلك ، أي في مرحلة شوقي ، ومرحلة العقاد ، والمراحل التالية ، فإن كل اقتراب من التراث كان وسيتم حتى الوقت الحاضر من خلال قراءة جديدة للتراث .

إن علاقة البارودي بتراثه تختلف كل الاختلاف عن علاقتنا نحن معاصري القرن العشرين في نهايته عن علاقتنا بتراثنا .

إن تراثنا هو فينا ، ونحن فيه ، لكن قراءته يجب أن تختلف في ضوء ظروفنا المعرفية الجديدة .

## □ د . محيي الدين اللاذقاني □

لي مجموعة ملاحظات على المعقب . فقد استخدم في الحقيقة لغة أدونيس ومحاوراته مع بولص نوياء ويوسف الخال حول التراث ليخرج بنتائج معاكسة تماماً لما ذهب إليه أدونيس ، ففكرة مقاومة قتل الأب عند أدونيس وغيره من هذه المجموعة لا يرد عليها بإحياء مجموعة من جثث الأعداء ، إنما بالتركيز على مفاهيم الأبوة الحقيقية . وما يمكن أن يتحول فيها إلى رموز .

وهناك عبارة غريبة قالها الدكتور المعقب ، وهي أن البارودي ويظل هو إياه . وطبعاً بالوقوف عند هذه العبارة ، لا أريد إحياء المسألة الزنبورية ، لكن أود أن أصل منها إلى نتيجة ، وهي أنك لا يمكن أن تقلد وتظل أنت ، مجرد أن تعترف بالتقليد تصبح أسيراً للنموذج ، ومن مجمل هذه الملاحظات أنتقل إلى نقطة أخرى ، إن الجميع يعرفون أن البارودي متوسط القيمة فنياً ، لكن أي محاولة لدراسة في إطاره الزمني هي تحايل على المنهج ، فالقيمة الحقيقية للبارودي هي بالمرحلة التي أبدع فيها كل تلك القصائد ، أما موضوع الندوة الأساسي عن المعارضات - وعذراً للمثال - فهو أن تقليد القصائد مثل تقليد الشباب ، تستطيع أن تشتري ماركة مشهورة مصنوعة في هونغ كونغ ، لكن الماركة المقلدة تبقى مقلدة ، ولا يمكن أن تحمل الأصالة التي يحملها النص الأصلي .

## □ د . هلال الشايحي □

حيرتني في خصوصية الدراسة ، حول إشكالية هذه الخصوصية ، فأنا أرى أن مفارقات الصياغة التي ذكرت حول علاقة البارودي في معارضاته بالأقدمين ، لم تصاحبها مفارقات الرؤية أو التعمق في مفارقات الرؤية ، إن كانت هناك مفارقات للرؤية في ذلك .

كنت أود أن تصحب هذه المفارقات في الصياغة ، ولكن لم تصحبها في ذلك مفارقات للرؤية ، لاسيما وأن الدراسات المقارنة تشهد أيضاً على تراث أصيل في طبيعة معالجة المعارضات تقريباً ، غريباً أو حتى في بعض الدراسات العربية ، فأتساءل حول هذه الدراسة ، حول خصوصيتها خصوصية البارودي في هذه الدراسة ، فاستطيع أن أطبق كل ما قيل فيها على أي شاعر ، وكل الشعراء في العالم العربي في ذلك الوقت كانت لهم معارضات ، ولم يكن البارودي وحده .

نحن عندنا بالخليج مثلاً ، نعرف أن هناك معارضات لمثل هؤلاء الشعراء لا تتغير تقريباً ، هي رؤية عصر كامل وليست رؤية البارودي في ذلك وحده .

والسؤال الآخر : إنني سمعت وقرأت أيضاً حول المنهج التجميعي في القصيدة العربية ، هل هذا المنهج التجميعي هو قراءة خاصة للباحث في القصيدة العربية ؟ . لأن هناك قراءات أخرى أيضاً حول القصيدة العربية لا تقول بأنها منهج تجميعي ، هذه قراءات ، فهل هذه القراءة خاصة ، لأنه أطلقها إطلاقاً في ذلك ، والإطلاق مشكلة البحث ، لذلك أطلقها إطلاقاً على أنها منهج تجميعي في القصيدة العربية ، إذاً هل هذه أيضاً قراءة خاصة بالباحث ؟ .

تساؤل آخر ، العنوان صادر على أنه معارضات البارودي في الدراسات النقدية الحديثة . الدراسات النقدية الحديثة أيضاً في هذا الشكل من المعارضة تنقلص . مع أن الباحث ملزم بأن تكون هذه المعارضات في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ، وفي ضوء ما قيل حول التناس ، وغير ذلك من موضوعات أخرى في التأثير والتأثير .

في منهجية البحث ، هناك نزعة دفاع مصاحبة لطبيعة التشييد المنهجي للبحث ، ولا أدري لماذا هذا الدفاع الذي صعب البحث . ثم بعد ذلك أنا أشعر بأن الباحث في نهاية البحث أبطل هذا الدفاع الذي بدأه وشيد عليه البحث أو جزءاً من هذا البحث في منهجيته ، أبطل هذا الدفاع فلم أجد إذاً هذه النزعة الدفاعية المصاحبة أو المرافعة المصاحبة للبحث في منهجية البحث فأننا أعتقد أن البحث لا يحتاج إلى مثل هذه النزعة الدفاعية .

□ أ. د. مصطفى هدار : «رئيس الجلسة» □

قبل أن نستمع إلى رد الباحث ، بقيت هناك نقطتان من نقاط المناقشة :

النقطة الأولى : هي أنني لاحظت أن الباحث جعل النقائض من المعارضة ، وأنا أرى أن المصطلحين يختلفان مفهوماً واختلافاً تاماً مع بعضهما ، لاشتراكهما في بعض الخصائص أو الظواهر .

الأمر الثاني : إنني فعلاً كنت أتمنى أن تتسع رؤية الباحث بالنسبة للدراسات النقدية الحديثة ، كنت أتمنى تحليل العوامل النفسية والوجدانية التي كانت وراء هذه المعارضات ، كنت أتمنى أن ينظر إلى المعارضات في ضوء فكرة التناس فعلاً ، مع الاهتمام بالدراسة الأسلوبية ،



وحبذا لو كانت في نص واحد كمثال لهذه المعارضات .

الأمر الآخر : الإشارة التي أشار إليها المعقب بالنسبة لنصوص بعض هذه المعارضات التي أوردتها الشيخ حسين المرصفي في الوسيلة الأدبية ، هي بالفعل على جانب كبير من الأهمية ، وأنا في الحقيقة أختلف مع الدكتور محيي الدين صبحي في الاهتمام بالألفاظ ، فهذه الدراسة اللغوية الحديثة ، التي هي ركيزة النقد المعاصر ، تهتم باللغة اهتماماً كبيراً ، وتغيير النص . وتغيير العبارة ، وتغييرات كثيرة أدخلها البارودي على تلك النصوص التي سبق وأن نشرت في الوسيلة قبل وفاته .

كنت أتمنى أن يتوقف الباحث الدكتور فتوح لتحليلها ومعرفة الكوامن والدوافع والنظرية الجمالية التي حكمت البارودي في هذه التعديلات .

لا شك أن البارودي في معارضاته كان يحاول السبق والإجادة ، وفي رده على عترة :

«هل غادر الشعراء من متردم» . . قال . . «ولرب تالٍ بذّ شأؤ مقدّم»

هذه الناحية مهمة جداً لبيان موقف البارودي فعلاً من المعارضين الذين عارضهم .

نقطة أخيرة ، وهي : ما هي المقاييس النقدية التي يمكن أن تبين لنا نظرة البارودي إلى نص بعينه من نصوص التراث؟ . . هناك نصوص أقر البارودي فعلاً أنه عارضها ، وهناك بعض التوجيهات من ناشري ديوانه إلى أنها معارضة لقصيدة «فلان» . . لكن هناك نصوصاً كثيرة يمكن بالفعل النظر إليها على أنها معارضة ، فما هي المقاييس النقدية التي يمكن أن توضح ذلك؟ . . ونحن نعلم جميعاً هذه الفكرة الجميلة التي كان قد أبدأها «ابن رشيق القيرواني» في رسالته الصغيرة «قلادة الذهب في نقد أشعار العرب» أن الوزن يحضره ، والقوافي تحده ، عندما يتفق البحر وتتفق القافية ، فيضطر الشاعر إلى أن يتناح من ذاكرته التي وعت الكثير مما سبق أن قرأه ، فمن الممكن جداً أن لا يكون هناك سبيل للمعارضة ، لكن هناك تحقيق لفكرة التناسق والرؤية الداخلية للنص .

## □ رد الباحث الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد □

ما يخص مسألة المراجع والمصادر ، يوجد في ذيل البحث أكثر من تسعين إشارة بعضها يحيل إلى مراجع ، ويصدد المراجع ، فلنأتي حين الكتابة أكون بين أمرين ، إما أن أذكر كل شيء

خصوصاً في الأشياء التي تواترت عليها الأقوال ، وخاضت فيها الأقلام ، وهذه تتخذ كخلفية لكي لا تربك رؤية البحث ، فما يتعلق بما قيل عن البارودي وما كتب عنه ، قد قُري كله ، لكنني أقدمت على قراءة نصوص المعارضات ، لانساً ، وإنما متناسياً بعض الوقت ما كُتب ، ولم أشر في هامش البحث إلا إلى الخلفية النقدية ، المراجع النقدية ، ربما البعيدة فعلاً عن فكرة البارودي .

ما يخص عملية الإشارة إلى التأثير والتأثير ، وتحليل العوامل النفسية التي تدفع إلى المعارضة ... و.. هذه مسألة منهج . إذ إنني ممن يميلون إلى استنتاج المعطيات اللغوية إلى النص ومن ثم كان ما يلاحظه البعض ، وربما بلهجة انتقاد تعويلاً على «جاكوبسن» و«لومان» ، فهذه رؤية لصاحب البحث ، قد يكون فيها مخطئاً ، وقد يكون مصيباً ، ولكنها منهجه .

أما فيما أشار إليه الدكتور سليمان الشطي من أن استدعاء النص يتضمن موقفاً جديداً وما لاحظته البعض من آلية للمعارضة ، وأن البارودي لم يتمتع بخصوصية وما إلى ذلك ، هذا كله يرجع إلى شيء واحد من وجهة نظري ، أن المعارضة لدى البارودي والبارودي إنتاجه كله خطوة في مشروع حضاري ، هذا المشروع كان مطروحاً على الساحة المصرية وحدها وإنما العربية ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وقد تساءل الكثيرون : لماذا لجأ البارودي بالذات إلى العصر العباسي ؟ ، وقد أشار البحث ربما إيماءً إلى أن هذا العصر يوفر قدراً من السلامة والجمال واللواد بالماضي أولاً وآخرها بالنسبة للبارودي ، الأمر الذي كان يسعى إليه تحافياً للركاكة العروضية في الشعر الذي كان يسبقه ، ثم وهذا هو الأهم ، أن التراكم الثقافي في العصر العباسي ، والقفزة الحضارية في هذا العصر ، كانت تمنح البارودي نوعاً من القربى بين الفترة الحضارية التي يعيشها ، والفترة الحضارية التي كان يعيشها العصر العباسي ، وهي نفس الروح الحضارية والتخلق الجديد ، هذا التخلق كان هو المشروع المطروح على العصر العباسي ، ولعل ما كان مطروحاً على الساحة العربية والإسلامية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كان قريباً منه إلى حد ما ، ومن رأيي أن شعر البارودي في هذا الإطار يعتبر بقعة في مشروع حضاري ، إذ إن البارودي لا ينبغي أن ننحي جانباً أيضاً أنه كان رائداً أو من رواد الثورة المصرية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وربما كان من أنه تلامذة السيد جمال الدين الأفغاني وحركة التحرر العربي والإسلامي في المشرق العربي ، وكل هذه العبارات طبعاً تجعل المعارضة ليست آلية كما تفضل الأستاذ عبد السلام المسدي فأشار : ليست آلية فقط وإنما هي بقعة في مشروع حضاري كبير إن لم يوجد البارودي لكي ينهض بهذا الدور لوُجد أيضاً من ينهض بدور البارودي .

عملية التناص التي كثر الحديث عنها ، واستنطاق النصوص واستدعاء نص لكذا وكذا . . . أظنني على بعض العلم بها ، وقد جربتها في بعض بحوثي ، فأنا لست بعيداً عنها ، لكنني كنت بين نارين : إنني بإزاء بحث رقعة واسعة في عملية معارضات البارودي ، وبين أن ينصب بحثي ربما على نص بعينه ، وقد يستغرق هذا البحث كل المساحة التي يمكن أن تمنح لي . لأن نصاً واحداً قد يمنح العديد من الصفحات ، ولذلك كنت كمن يرقص على الحبلين ، فبينما ترى على سبيل المثال ، في بعض النصوص خاصة في معارضات البارودي لأبي فراس ، بينما ترى توقفاً عند بعض الجزئيات البنائية بشيء من التقصي ، ترى في حالة أخرى أنني مضطر إلى سلوك طريق ربما أقرب إلى التاريخ ، ومن ثم فإنني أعترف بمغزى وفحوى وأهمية التناص في مثل هذه الدراسة .

وما أشار إليه وما تفضل به الدكتور ماهر حسن فهمي من تفسير ضعف غزل البارودي ، وكذا أوردته في مقام التعليل فقط ، أو وصف ما رأيته سبباً لقصور البارودي في هذه الناحية ، ولكنه لم يرد في مقام المقارنة بينه وبين أبي فراس ، ورد في مقام آخر ، ظننت وقد يكون لي بعض العذر في هذا الظن ، أن سبب قصور البارودي يرجع إلى أسباب فنية ، هذه الأسباب الفنية لصالح أبي فراس ، مثل لجوء أبي فراس للطابع الدرامي والحوار واصطياد اللحظة والطابع الروائي وكذا وكذا ، أشياء خاصة بالفن أكثر مما هي خاصة بحياة البارودي ، إذ إنني لست على طول الخط ممن يلجأون إلى تفسير الأعمال الفنية بواقع حياة أو حيوات الشعراء .

أما بالنسبة للدكتور محيي الدين صبحي فأنا أختلف معه في المدخل ، والمدخل هو ما سبق وأن قدمت به من أنه ما يظنه اصطیادات لغوية ، ولفظة قد تكون مفتاحاً لفهم نص كامل ، ولست على استعداد للتنازل عن هذا الرأي الذي يشبه العقيدة بالنسبة لي . قد يكون المدخل اللغوي الآن هو المدخل المطروح والمثالي لإعادة دراسة شعرنا العربي ، بل وترائنا العربي برمته فكون أنني أخذ من كلمة مفتاحاً وأظنه يشير إلى كلمة «وَجْدٌ» بين قصيدة للبارودي وقصيدة للمتنبى ، فهذا شيء ، لا يحسب علي . وإنما يحسب لي . وإذا كانت الدراسة تعاب لفقلة ما ورد فيها من مثل هذه المدخلات اللغوية ، الأمر الذي سأتلافاه مستقبلاً .

ما أثاره الدكتور هلال الشايجي عن خصوصية البارودي ونشدهان لمعالم هذه الخصوصية ، على العكس نحن ننشد العمومية من خلال هذه الخصوصية ، بمعنى أنه إذا ثبت ووقر في آذاننا فعلاً أن ماؤسّم به البارودي في هذه المرحلة هو عام بالنسبة لكل المبدعين في المشرق العربي في هذه المرحلة ، فمعنى ذلك أن البارودي كان يمثل عصره أصداق تمثيل ، نحن ننشد من خلال هذا

الطرح لتمييز البارودي ، وإنما توصيف البارودي من خلال إنتاجه ، وربما لوقارنا إنتاجه بإنتاج  
الباقين في مثل حياته وعصره وظروفه ، لأمكن أن نخرج بانطباع عام عن معارضات البارودي  
بل وشعر البارودي ، فأنا لا أزعم ولا أظن أن معارضات البارودي وحدها هي التي يعارض بها  
الماضي ، وإنما شعره كله نوع من المعارضة ، فإذا صح هذا بالنسبة إلى غيره ، فمعنى ذلك أن كل  
مشروع حضاري لا بد له من رجعة إلى الماضي لكي يقفز إلى الأمام ، ولعل هذا هو منطق  
النهضة ، حتى النهضة الأوربية كما تعلمون بدأت بإعادة إحياء التراث اليوناني والروماني  
والتعليق عليه وترجمته وشرحه ، بل والنسخ على منواله .

وهذا هو منطق النهضة ، ولا أعتقد أنني قد ألمت إلماً بكل ما قيل .

#### □ رد المعقب الأستاذ الدكتور متيف موسى □

عندما ذكرتُ في كلمتي أولئك الذين يرفعون شعار القطيعة مع التراث ، أعني بذلك  
قطاعاً واسعاً من الشعراء الحدائين الذين ينشرون شعرهم وأفكارهم فوق صفحات دوريات  
عربية كثيرة ، وأرى في جمهرة هؤلاء أنهم يخربون اللغة ويخربون النقد وأرى أنهم «ميليشيات»  
أدبية كما كان عندنا «ميليشيات» عسكرية ، وهذا التخريب عندي هو مرفوض أصلاً ، وقد  
أدليت بحديث إلى إحدى الصحف اللبنانية قلت فيه : إنني أرفض العبث بالشعر واللغة والنقد ،  
كما أرفض العبث بالأمّة .

أما من حيث المصطلح ، وقد سمعت كثيراً من المصطلحات ، وأدرجت في كلمتي كثيراً  
من الكلمات والمصطلحات التي أوردها الدكتور الباحث ، وقد دعوت في غير ندوة ومؤتمر إلى  
محاولة توحيد المصطلح العربي حتى نتفاهم ، وحتى نتواصل بعد هذه القطيعة ، فهل ترأثنا هو  
تراثنا ؟ . . إنها إشكالية مطروحة للبحث وهل المعاصرة هي معاصرات ؟ . . وهي إشكالية  
ثانية مطروحة للبحث ، وسنظل في أخذ ورد حتى يستقيم التفاهم حول هذه المصطلحات ،  
وأرى أن كل نص وعلى الرغم من مسرح التناسخ أن النص ليس مجرد قطعة معمارية ، وإنما له  
خلفية (سيكوسوسيولوجية) ثقافية ، وأرى من خلال هذا المنهج السيكيولوجي أن علينا  
أن ننظر إلى النص ، ورأبي لو أنه في ندوات قادمة نحاول كل في موقعه أن نعمل جميعاً معجماً  
(ليكسيك) للقصيدة العربية الحديثة ، كما أن هناك (ليكسيك) معجم للقصيدة العربية القديمة .  
وهي كلمات المفاتيح التي أشار إليها الدكتور الباحث .

## □ الأستاذ - عبد العزيز السريع - مدير عام الندوة □

شكراً سيدي الرئيس ، ولكنها فقط إشارة وتنبيه إلى أن جلستنا القادمة ستعقد بعد ربع ساعة فقط من الآن حتى ننتهي من أعمال ندوتنا بطريقة مريحة للجميع .

الأمر الثاني : هو أن مجلس الأمناء قد أطلق على الدورة الرابعة اسم دورة «أبو القاسم الشابي» وكما فعلنا هذه المرة سيكون جزؤها الأول عن أبي القاسم الشابي ، والجزء الآخر عن القصيدة العربية المعاصرة ، فالمرجو إذا توفرت لديكم أي آراء أو أي مقترحات بهذا الخصوص نود بإخلاص أن نستفيد منها ، وأن يكون لكم دور في ترتيب موضوعات الندوة القادمة إن شاء الله ، ولي رجاء بأن تكون تلك الآراء مكتوبة ، وتسلم لإدارة الندوة . هناك أيضاً رغبة لدى الأمانة العامة والمسؤولين عن التنظيم ، بأن تطلع على آرائكم في هذه الندوة لكي نستفيد من الملاحظات التي تبديونها للمرات القادمة ، شكراً سيدي الرئيس .

## □ أ. د. محمد مصطفى هدارة - رئيس الجلسة □

شكراً ، ولا يسعني في ختام هذا اللقاء إلا أن أتوجه بالشكر للأستاذ الباحث الدكتور محمد فتوح أحمد والأستاذ المعقب الدكتور منيف موسى ، وإلى حضراتكم جميعاً وإلى انذين شاركوا في المناقشة أو الذين استمعوا إليها . وإلى لقاء في الجلسة القادمة .



# مختارات البارودي

الباحث  
الأستاذ الدكتور  
محمود علي مكي

المعقب  
الدكتور  
كمال عمران

3

الجلسة الثالثة برئاسة الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم





## □ دكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة □

تتابع أعمال ندوة الدورة الثالثة لجائزة عبدالعزيز سعود البابطين ، وهذه الجلسة مخصصة لختارات البارودي وقد أنجز الأستاذ الدكتور محمود علي مكي الدراسة الخاصة بهذه المختارات قبل وقت مبكر ووزعت عليكم ، كما سيكون المعقب الرئيسي على هذا البحث هو الدكتور كمال عمران .

وقبل أن نبدأ في قراءة ملخص البحث ، أحب أن أنبه إلى ملاحظة ، وهي أن السكرتارية الخاصة بالندوة قد وزعت عليكم بطاقة لتسجيل بعض المعلومات الشخصية ، أرجو أن تكتب الآن ، وتسلم إلى مكتب السكرتارية وفي نفس الوقت نود أن نعتمد عن الغياب الطارئ الذي حدث للأستاذ الدكتور محمود علي مكي ، وقد اقتضى ذلك من إدارة الندوة أن تكلف الدكتور علي الباز لقراءة ملخص البحث .

والأستاذ الدكتور محمود علي مكي ، علم من أعلام النقد والدراسات الأدبية كما تعرفون ، وهو من مواليد سبتمبر ١٩٢٩ بصعيد مصر ، وقد تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، وعين معيداً بالقسم ثم سافر بعثة إلى إسبانيا وحصل على الماجستير والدكتوراه في عام ١٩٥٥ ، وبعد عودته عمل مدرساً في كلية الآداب ، ثم سافر مرة أخرى إلى إسبانيا في عام ١٩٥٦ حيث عين مديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد ، ثم ملحقاً ثقافياً بالسفارة المصرية هناك ، وفي عام ١٩٦٥ رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة ، وفي عام ١٩٦٩ استدعته المكسيك أستاذاً زائراً لمعهد المكسيك ، ومن عام ١٩٧١ حتى عام ١٩٧٨ سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي ، ثم عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية في جامعة القاهرة بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام ١٩٨٥ وله مؤلفات كثيرة منها :

- ابن دراج القسطلي - تحقيق ودراسة .
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية .
- المقتبس لابن حيان .
- مدريد العربية .

فضلاً عن ترجماته في مجال الإبداع وخاصة في المسرح .  
وستترك الآن الفرصة للدكتور علي الباز ليقدم ملخص البحث .

## □ الأستاذ الدكتور محمود مكِّي □ \*

يتفق مورخو أدبنا العربي الحديث على أن النهضة الكبرى التي بدأت تغير معالم الحياة في مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي ، قد آتت أكلها في ميدان الأدب خلال النصف الثاني من ذلك القرن ، ويتفق هؤلاء المؤرخون كذلك على أن محمود سامي البارودي « ١٨٣٩-١٩٠٤ » هو رائد هذه النهضة الكبرى في ميدان الشعر فهو الذي يقف على رأس هذه المرحلة الجديدة التي تعارفنا على أن نسميها بعصر « الإحياء » ، وهو الذي عرف كيف يخلص الشعر العربي من تلك التمارين اللفظية المثقلة بزخارف المحسنات البديعية المفرغة من كل مضمون محيلة الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللغو والعبث الذي لا طائل وراءه حتى كان دور الشاعر آنذاك لا يعدو دور الملهي أو النديم ، الذي لا يتجاوز طموحه موقعاً في مجالس الكبراء يؤنسهم بمسامرته ، أو يضحكهم بنوادره .

على أن المفارقة الطريفة هي أن التجديد الهائل الذي أجرى به البارودي دماء جديدة في عروق الشعر العربي إنما كان ارتداداً إلى الماضي ونظراً إلى الوراء فقد استوحى نماذجه في شعره من روائع الشعراء القدماء ولا سيما فحول العصر العباسي ، وإن كانت ثقافته الشعرية قد أحاطت بالتراث القديم كله ، على أنه يجب ألا يروغنا تعبير الارتداد إلى الماضي ، فهو لا يعني اتجاها رجعيّاً مناقضاً لما اصطلاح على تسميته بالحدائث ، وإنما يعني الاستفادة الإيجابية من النماذج الجيدة التي يحفل بها ماضينا الأدبي ، ولمؤنا تأملنا كل نهضة أعقبت فترة الركود في حياة أي أمة لرأينا أنها تعمل على نفخ الغبار عن آثارها الماضية واستيحاء تقاليد فنية أو فكرية دفع بها التخلف إلى زوايا النسيان . فالنهضة الأوروبية مثلاً لم تبدأ إلا بإحياء التراث الإغريقي والروماني ، واستيحاء نماذجه الأدبية ونشر ما كان منسياً من روائع فنهذه مرحلة لا بد أن تمر بها كل أمة تسعى إلى النهوض وتستشرف آفاق المستقبل ، هذا بشرط ألا يكون النظر إلى الماضي مجرد تعبد به أو تقليد ذليل له . وسوف نرى أن البارودي حينما اكتملت له أدواته لم يقنع بمحاكاة النماذج القديمة ، وإنما أحسن تمثل التراث الشعري القديم ، ثم أخرج لنا بعد ذلك من فيض عبقرية شعراً عليه ميسم شخصيته المنفردة القوية ، معبراً به عن طوية نفسه ومصوراً به بيته ونفسه تصويراً لا مثيل له في صدقه وحرارة تعبيره .

وإذا كان البارودي رائداً للشعر العربي الجديد القائم على تمثل التراث القديم فإن دوره في الممارسة الشعرية لا ينفصل عن دوره الآخر في إحياء ذلك التراث عن طريق المختارات التي قدمها مما انتخبه من الشعر القديم فشعر البارودي ، ومختاراته وجهان لعملة واحدة وهذا هو ما

• هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

يحملنا على أن نختص تلك المختارات بالدراسة إذ إننا سنرى من خلالها مفهومه للفن الشعري الجيد ، الذي يعين على صقل موهبة الشاعر وفتح آفاق الإبداع أمامه .

#### □ قصة المختارات □

فكرة الانتخاب الشعري لا تنشأ إلا إذا كثرت الإنتاج الشعري كثرة مفرطة ، حتى غمس الحاجة إلى اختيار أحسن ما في هذا النتاج ، بهدف تقديم ثقافة أدبية توفر على القارئ الوقت والجهد . والغالب هو أن يقوم بالانتخاب علماء الأدب واللغة ، أو نقاد الشعر . أما الشعراء أنفسهم فأكثرهم ينصرفون إلى الإبداع ولا يعينهم كثيراً أن يقوموا بذلك الجهد الذي يبدو أقرب إلى النشاط النقدي . وقد عرف أدبنا العربي منذ وقت مبكر ظاهرة الانتخاب الشعري واضطلع بها الرواة المحترفون فكان من أولهم (حماد الراوية) الذي قدم مجموعة من القصائد الجاهلية هي التي أطلق عليها اسم المعلقات ، أو القصائد الطوال ولا نلبث خلال القرن الثاني الهجري أن نلتقي بمجموعتين من المنتخبات هي المفضليات التي جمعها المفضل الضبي «توفي سنة ١٦٨» والأصمعيات التي يعود الفضل في اختيارها إلى الأصمعي «توفي سنة ٢١٥» ، وأكثر قصائد هاتين المجموعتين من القصائد الجاهلية وإن كانتا لا تخلوان من شعر بعض المخضرمين والإسلاميين . والملاحظ أن رواد الاختيار الشعري كانوا من الرواة وعلماء اللغة على أنه لم يلبث أن لحق بالمؤلفين في هذا الميدان عدد من الشعراء المبدعين يقف في طليعتهم أبو تمام «ت ٢٣١» جامع (الحماسة) ثم تلميذه البحتري ٢٨٤ الذي اتخذ لمنتخباته نفس العنوان وأقبل جمهور المتأدين على هذين الكتابين إقبالاً شديداً ولا سيما حماسة أبي تمام التي عني كثير من العلماء بشرح ما تضمنته من شعر كان أكثره للجاهليين والإسلاميين ، وبلغ من ذبوع مؤلفه أن أصبح اسم الحماسة مرادفاً لكل نوع من أنواع المنتخبات الشعرية فرأينا بعد ذلك حماسات عديدة تؤلف في العصور التالية مثل حماسة الخالدين وحماسة ابن الشجري والحماسة البصرية وغيرها كما ألقت منتخبات أخرى تحمل عناوين مختلفة ولم يعد الاختيار قاصراً على الشعر الجاهلي والإسلامي ، بل اتسع أيضاً لشعر المولدين والمحدثين ، على أن معظم الجهد في جمع تلك المنتخبات الشعرية كان مما اضطلع به علماء الأدب ونقاده ولم يشارك فيه الشعراء المبدعون إلا بنصيب قليل .

بقي الأمر على هذا النحو حتى أطل عصر النهضة الذي يتفق مع بداية القرن الماضي وكانت الحياة الأدبية قد ركزت خلال العصور الماضية وامتد هذا الركود خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر فالتعليم الحديث كان يخطو أولى خطواته والطباعة حديثة عهد بالميلاد

ودراسة الأدب واللغة كانت قاصرة على الأزهر غير أنها كانت تجري بمناهج بالية عتيقة لا تعين على تكوين ذوق أدبي ولا صقل موهبة شعرية . في هذا الجو نشأ البارودي ، والغريب أنه لم يتجه في تعليمه المبكر إلى عالم الأدب إذ إنه التحق وهو في الثانية عشرة من عمره بالمدرسة الحربية وبقى فيها حتى تخرجه في السادسة عشرة ومع ذلك فإن موهبته الأدبية تفتحت وهو في هذه السن المبكرة إذ يقال إنه بدأ ينظم الشعر وهو طالب في المدرسة الحربية ويقول عنه أستاذه وصديقه حسين المرصفي : « البارودي لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية ولكنه كان يستمع لمن له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية فصار يقرأ ولا يكاد يلحن <sup>(١)</sup> » .

ولاشك في أن إعجاب الشيخ المرصفي بتلميذه النجيب هو الذي أملى عليه هذه العبارة التي يبدو معها البارودي كما لو كان نبأ شيطانياً يتصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية بغير أن يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية ، والذي قصده المرصفي بهذه الكتب « في فنون العربية » هو تلك المتون العجاف العقيمة التي كانت تدرس في الأزهر من بلاغة ، ومنطق ، وفقه ، وتفسير . ولعل من حظ البارودي أنه لم يقرأ تلك الكتب ولكننا لا نتصور أنه كان يكتفي بالاستماع لمن له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين بل نرى - مع تسليمنا بذلكاته النادر وموهبته المبكرة - أنه كان يجمع إلى ذلك عملاً دائماً وجهداً كبيراً في قراءة الشعر وحفظه ، فنحن نرى أن موهبته الشعرية لم تفتح منذ صباه المبكر ، إلا بذلك الإقبال النهم على القراءة ، ولعل الأقرب إلى المعقول ما يذكره محقق ديوان البارودي في التعليق على الأبيات التي قالها في صباه يصف شعره في سذاجة طفولية :

**منطق عذب ومعنى**

**يبسم السحر خلاله**

**كل بيت كنسيج الرُّ**

**وض حسناً وطالاه**

**انافي الشعر عريق**

**لم أره عن كلاله**

**كان إبراهيم خالي**

**فيه مشهور المقالاه**

فهما يذكران أن البارودي يشير إلى خاله إبراهيم بن علي أغا البارودي وكان أديباً شاعراً

راوية لدواوين الشعر العربي والتركي وحينما وافته المنية وهو في الخامسة والعشرين من عمره أمرت أخته فاطمة والدة الشاعر بكتابة شعره في ألواح زينت بها غرف الطابق العلوي من بيتها ، وأقبل محمود سامي في صباه على هذه الألواح فقرأها ورواها وانتفع بمكتبة خاله ، فكان ذلك فاتحة نبوغه في الشعر<sup>(٢)</sup> . ولسنا نعرف شيئاً عن شعر إبراهيم بن علي أغا الذي كانت أخته والدة محمود سامي باشا البارودي معتزة به إلى الحد الذي وصفنا ، ولا يتصور على كل حال أن يكون ذا طيقة عالية ، ولكنه كان كافياً لاستشارة البارودي الصبي وفتح شهيته للقراءة . كذلك لا نعرف تلك الدواوين التي اشتملت عليها مكتبة خاله ، ولا بد أنها كانت مخطوطات مما تحفظ بها الأسر الثرية ، إذ لم تكن آلات الطباعة المتواضعة آنذاك قد شرعت في إخراج دواوين الشعر ، ومع ذلك فقد كانت هذه المادة الشعرية هي نقطة البداية لمسيرة البارودي مع الشعر العربي والإقبال على قراءته وتذوقه .

على أن الفترة التي نعدّها أكثر مراحل حياة البارودي خصوبة في الاطلاع على الشعر العربي القديم وتمثله ، هي تلك السنوات التي قضاها في الأستانة . فنحن نعرف أنه رحل إلى عاصمة الخلافة العثمانية في سنة ١٨٥٧ وأقام هناك ست سنوات حتى ١٨٦٣ أي وهو بين الثامنة عشرة والرابعة والعشرين من عمره ، وكانت خزائن الكتب في الأستانة مستودعاً لأعظم قدر من المخطوطات العربية ، على حين لم يكن في مصر آنذاك مكتبات عامة ، اللهم إلا ما كان محفوظاً في أروقة الجامع الأزهر وغيره من المساجد ، أو المجموعات الخاصة التي كانت الأسر تحتفظ بها . والذي نعتقده هو أن البارودي اغتتم فرصة وجوده في الأستانة لكي يشبع نهمه لقراءة دواوين الشعر التي احتفظت بها خزائن حاضرة الخلافة ، وأنه لم يكتف بالقراءة وإنما عمل على نسخ كثير من تلك الدواوين أو استنساخها ، وكان يديم قراءتها واستظهارها ، ثم رافقته تلك الدواوين في حله وترحاله ، وأعتقد أنه اصطحبها في منفاه بجزيره سرنديب ، وأنها كانت هي التي استخرج منها البارودي مختاراته . ولا بد أن هذه المادة كانت بالغة الضخامة وأنها لم تقتصر على الشعراء العباسيين الذين انتخب لهم في مختاراته ، بل كان فيها دواوين لشعراء جاهليين وإسلاميين ، فالذي يراجع فهرس المخطوطات في دار الكتب المصرية يجد أن عدداً كبيراً من الدواوين المحفوظة في الدار كان مما نسخه البارودي بخطه ، أو مما كلف بعض النساخ بنقله عن أصول ما زالت خزائن استامبول تحتفظ بها . ومنها مثلاً مخطوطة لديوان المثقب العبدى<sup>(٣)</sup> الذي حققه الأستاذ حسن الصيرفي ، فقد كانت من مقتنيات البارودي ، كما نص على ذلك في مقدمة التحقيق وسررى عنّد حديثنا عن مادة المختارات أن البارودي اعتمد

فيها على مخطوطات لم يتح الاطلاع عليها حتى لمن قاموا بتحقيقها بعد وفاة البارودي بسنوات طويلة .

وربما بدا هذا الأمر غريباً لمن يقابل ما نزعمه حول التاريخ المبكر لصنع البارودي لهذه المختارات بما ورد في النسخة المطبوعة لها ، فمصحح الكتاب الذي وقف على طبعه -وهو الشيخ ياقوت المرسى من علماء الأزهر- يقول في نهاية المجلد الرابع<sup>(٤)</sup> : «بتوفيقه تعالى» تم طبع هذا الكتاب الجليل المختار من أشعار المتقدمين من المولدين اختيار محمود سامي باشا البارودي مصححاً على الأصل المقروء عليه مع مراجعة الدواوين التي انتخب منها ، وذلك في عاشر جمادى الثانية سنة ١٣٢٩ ١٩١١ هـ . أما تمام الاختيار فكان في يوم الأحد ١٢ صفر سنة ١٣٢١ منتصف سنة ١٩٠٢ والشروع فيه كان في أوائل المحرم ١٣١٨ (مايو ١٩٠٠) .

ونحن نعلم أن البارودي عاد من منفاه بجزيرة سرنديب إلى مصر يوم ٦ من جمادى الأولى سنة ١٣١٧ - ١٢ سبتمبر ١٨٩٩ ، وكان قد فقد البقية الباقية من بصره . وواضح من نص ياقوت المرسى أنه بدأ عمله في الاختيار في مايو ١٩٠٠ ، أي بعد عودته بنحو سبعة أشهر وانتهى من هذا العمل في منتصف ١٩٠٢ ، قبل وفاته بسنة ونصف ، ولم يكن جهده في هذه الأسفار الأربعة الضخمة مجرد اختيار ، بل كان فيه تحقيق ومقابلة على الأصول المخطوطة ، وشروح من كل نوع وتعليقات متنوعة ، فما كان هذا العمل الهائل ليتم في سنتين اثنتين ، لاسيما بعد أن كف بصر الرجل فأصبح قادراً بغيره ، وإنما المنطقي المعقول هو أن تكون هذه المادة معدة من قبل بزمان طويل ، وأن يكون عمل البارودي فيها هو مراجعتها حينما قرنت عليه ، ولعله كان يتصرف فيها ببعض الحذف أو إضافة بعض الحواشي ، ثم إملأ الديباجة القصيرة التي قدم بها للمختارات . ولعل البارودي استفاد في مصر -بعد كل ما جمعه من مخطوطات الخزائن التركية - من بعض المخطوطات التي جمعت في مصر من مختلف المظان ، وكانت نواة لدار الكتب الخديوية التي قرر الخديوي إسماعيل إنشاءها في سنة ١٨٧٠ ، ولا بد أن البارودي نفسه كان وراء هذا المشروع القومي الجليل ، لاسيما أنه كان آنذاك وثيق الصلة بالخديوي . ويذكر العقاد أن البارودي كان صاحب الدعوة الأولى إلى جمع أسفار المكتبة المصرية الكبرى<sup>(٥)</sup> .

وقد لفت جهد شاعرنا في الاطلاع على التراث الشعري القديم نظر النقاد ، ونعود هنا لنقل عبارة للعقاد نحسبه لم يجانب فيها الصواب «ومختاراته التي جمع فيها نخب العباسيين ، مختارات قارئ مستقص لما في دواوين أولئك الشعراء من أبواب الشعر المشهورة عند الأقدمين ، ولا نعرف أحداً بين أبناء جيل البارودي أو أبناء الجيل الذي تلاه قرأ أكثر مما قرأ

من دواوين العرب واستفادت صياغته من هذه القراءة أكثر مما استفادته<sup>(٦)</sup>، ولا يفوت القارئ ما يقصده العقاد هنا بالجليل التالي للبارودي، فهو يعني جيل شوقي وحافظ وخلييل مطران وأقرانهم، فالحق أنه لم يكن لأحد منهم من الاطلاع على التراث الشعري العربي ولا من الغوص على روائعه مثل حظ البارودي، حتى شوقي نفسه وهو أمير شعراء عصره وقمة ما وصل إليه الشعر الإحيائي لم يكن مدمناً للقراءة، وقد سجل الدكتور طه حسين أن شوقي كان في أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وتراجع<sup>(٧)</sup>، وأكد العقاد هذا الحكم مرة أخرى عند تعليقه على مرثيته لمحمد فريد إذ قال في شيء من المبالغة: «إن زاد شوقي من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى القصص والنوادر<sup>(٨)</sup>».

### □ أبواب المختارات □

كان أبو تمام هو أول من وزع مختاراته الشعرية على أبواب أو موضوعات، وكان من الطبيعي أن تكون الحماسة - وهي العنوان الذي اتخذها لكتابه - هي أول الأبواب وأحفلها بالمادة، والمقصود بالحماسة، الشعر الذي يدور حول الحرب وما يتصل بها من فخر أو وصف أو وعيد، فقد كانت اختياراته أو كثرتها الغالبة من الشعر الجاهلي، وحياة عرب الجاهلية كانت تحفل بألوان الصراع الذي صورته أيام العرب. وقد راعى أبو تمام في توزيعه «حماسته» على أغراض الشعر شيئاً من المنطق، ولأنه لم يراع التناسب بين أحجام تلك الأبواب كما أنه أفرد أبواباً قليلة الصفحات لموضوعات هامشية مثل مذمة النساء أو النوادر والملح. أما البحري فقد فتت أغراض الشعر على نحو مبالغ فيه حتى تجاوزت الأبواب عنده مائة وخمسين باباً، وتعددت بعد ذلك مناهج جامعي المختارات في توزيع الشعر. على الأغراض كما تعددت آراء البلاغيين والنقاد في نظرهم إلى التقسيم الموضوعي للشعر أما البارودي، فإنه كان أكثر منطقية حينما نظر إلى ما بين يديه من شعر الفحول العباسيين، فقد رأى أن يوزعه على سبعة أبواب: الأدب والمديح والثناء والصفات والنسيب والهجاء والزهد (كما يرى من الجدول المرافق).

ونص البارودي على أنه اختار هذا التوزيع في المقدمة القصيرة التي استهل بها كتابه وهي لا تتجاوز هذا البيان من سرد أسماء الشعراء الذين اختار لهم، ويعلق ياقوت المروسي «كتاب يده الشاعر ومصصح المختارات على هذه المقدمة المقتضية فيقول: «هذه الديباجة أملاها علي رحمه الله في مرض موته فكتبتها بعدما عني بسماع شعر هؤلاء الشعراء، وترتيب ما انتخبه منه على حروف المعجم، وجمعه في هذا الكتاب وحصره في الأبواب السبعة المذكورة، وكان في عزمه أن يذكر سبب حصره فيها وتقديمه الأدب على المديح والمديح على الرثاء وهكذا، وأن

يبين ما اصطلاح عليه فيه ولكن حال بينه وبين عزمه القدر المحتوم فلم يفعل .

أما الأدب وهو الباب الذي افتتح به البارودي مختاراته ، فالمقصود به الحكمة وضرب المثل والموعظة التي تهدف إلى تهذيب النفس والدعوة إلى مكارم الأخلاق ، وليس من الغريب أن يجعل الشاعر لهذا الباب موقع الصدارة فقد كان مؤمناً برسالة الشعر الخلقية التهذيبية . فهو يقول في تقديمه لديوانه الذي جمعه بنفسه <sup>(٩)</sup> : « ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح ، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح » <sup>(١٠)</sup> وهو يؤكد هذا المعنى إذ يقول <sup>(١١)</sup> :

الشعر زين المرء ما لم يكن  
وسيلة للمدح والذم  
فاجعله فيما شئت من حكمة  
أو عظة أو حَسْبٍ نام

ويقول في موضع آخر <sup>(١٢)</sup> :

والشعر ديوان أخلاق يلوح به  
ما خطه الفكر من بحث وتنقير  
صحائف لم تزل تقلى بالسنة  
للدهر في كل ناد منه معمور  
فكم بها رسخت أركان مملكة  
وكم بها خمدت أنفاس مفروم

ونلاحظ أن هذا الباب مختلط إلى حد ما بالباب الذي ختم به البارودي مختاراته وهو باب الزهد إذ إن الحدود بينهما غير واضحة ، كما نسجل أن البابين معاً لا يحظيان إلا بنسبة متواضعة من مجموع الشعر المنتخب فهما يتجاوزان نسبة الـ ٥٪ بقليل . على أن ذلك لم يكن لقلة عناية بهذين البابين اللذين يحتلان من شعر البارودي نفسه مساحة واسعة ، وإنما لأن كثيراً من شعر الحكمة والزهد يرد في ثنايا أبواب أخرى مثل المديح والثناء .

وأكبر قدر من شعر «الأدب» في المختارات لأبي العلاء المعري (٤٠٦ أبيات) وقد كان كله مما ورد في اللزوميات ، يليه أبو العتاهية (١٧٦ بيتاً) ثم ابن الرومي (١٦١ بيتاً) ومن بعدهم



الفزي والطغرافي والمني . وقد يُستغرب لأول وهلة أن نرى المنبي يحتل موقعا متأخرا في هذا الترتيب مع شهرته المستفيضة في الحكمة وضرب المثل غير أننا نرى أن لذلك سببين : أولهما أن كثيرا من شعر المنبي في هذا الميدان مختلط بشعره في أغراض أخرى بحيث يصعب فصله عن الأبيات المرتبطة به ، والثاني هو أن شعر المنبي كان أكثر الشعر العربي شهرة وتداولاً بين المتأدبين ، وكان البارودي حريصاً على تعريف قرائه بالشعراء الذين كانوا أقل حظوة ونصيابة من عناية القراء .

وياب المديح هو أوسع أبواب الكتاب فهو يشغل معظم المجلدين الأول والثالث والمجلد الثاني برمته وتبلغ نسبة أبياته أكثر من ٦١٪ من مجموع شعر المختارات ، هذا على الرغم من أن البارودي كما رأينا من تعريفه السابق للشعر يرفض أن يكون «وسيلة للمدح والذم» ، وقد التزم بذلك إلى حد بعيد في الشعر الذي نظمه ، فالمديح فيه لا يمثل إلا نسبة ضئيلة ، وأكثره في الإخوانيات التي عبر فيها عن مشاعر المودة الخالصة ، وأما مدائحه لبعض حكام مصر مثل قصائده في مدح الخديوي اسماعيل أو توفيق أو عباس حلمي ليست من قبيل «أدب الموائد» الذي ينبو به ذوقنا الحديث ، فهي تكاد تكون خالية من الملق والتزلف . ولو أننا قارنا بين البارودي وشعراء الجيل التالي له مثل حافظ إبراهيم وشوقي لرأينا أنه أقلهم مساهمة في هذا الباب ، وهنا لاثمك إلا أن نسأل لماذا خصص البارودي الشطر الأعظم من مختاراته لشعر المديح وهو الذي كان قليل التقدير لهذا اللون ؟ . الذي نراه هو أن البارودي كان واقعي النظرة إلى ما بين يديه من شعر الفحول العباسيين فإذا كان أغلب ما نظمه شعراء الجاهلية في الحرب وما يتصل بها وهو ما سوغ تسمية المختارات الأولى منه بالحماسة . .

## □ أبواب المختارات وعدد ما لكل شاعر من الأبيات في هذه الأبواب □

اسم الشاعر	الأدب	المدح	الرتاء	الصفات	النسب	الهجاء	الزهد	المجموع
١ - بشار بن برد	٣٠	٦٨	٧	١٣	٧٤	٢٣	٣	٢١٨
٢ - المباس بن الأحنف	-	-	-	-	٣٠٤	-	-	٣٠٤
٣ - أبو الصاهية	١٧٦	٥٥	١٥	-	٦	١٩	١١٤	٣٨٥
٤ - أبو نواس	١٨	١٤٥	٣٣	٥٧٦	٧٦	٢٩	٥٥	٩٣٢
٥ - مسلم بن الوليد	١٠	٢٢٧	٢٤	٨٢	٥٣	٦	٢	٤٠٤
٦ - أبو تمام	٦٠	١٦٨٤	١٩٥	١١٠	٩٥	١١٩	٨	٢٢٧١
٧ - ابن الزيات	-	٦	١٠	٢٦	٣٦	٨	١١	٩٢
٨ - البحتري	٨٠	٢٣٤٧	٢٤٦	٣٠٧	٣٢٧	٧١	١٩	٣٣٩٧
٩ - ابن الرومي	١٦١	٢١٥٠	١٩٥	٥٢٩	١٩٩	٤٤٧	٥١	٣٧٣٢
١٠ - ابن المعتز	١٩	١٢٠	١٨	٤٦٧	٨٤	٢٨	١٦	٧٥٢
١١ - المتبي	١١٧	١٥٨٣	٢١٩	١٧٠	١١٦	٦٩	٨	٢٢٨٢
١٢ - أبو فراس الحمداني	١٩	٣٤٥	٥٢	١٦	٦٠	-	٧	٤٩٩
١٣ - ابن هانئ	-	٦٥٥	٣٤	٦٣	٤٢	٩	-	٨٠٣
١٤ - السري الرفاء	١٩	١٢٤٣	١١٧	٥٣٦	١٧١	٥٤	-	٢١٤٠
١٥ - ابن نباتة السعدي	٤٢	١٢٣٦	١٩٨	٣٨	٧٩	-	-	١٥٩٣
١٦ - الشريف الرضي	٨١	٩٩٣	٨١٦	١٣٧	٤٨٠	٢٨	٣٦	٢٥٦٦
١٧ - التهامي	١٤	٥٨١	٩٢	٢٥	١٤٩	-	-	٨٦١
١٨ - مهيار الديلمي	٧٣	٨٩٠	٢٣٢	١٢٥	١٩٩	١١	-	١٥٣٠
١٩ - أبو العلاء المعري	٤٠٦	٣٨٥	١٤٠	٣٧	٣٣	٢	١٢٤	١١٢٧
٢٠ - صرد	١١	٦٩٦	١٤٤	٢٠	٢٠٤	٣٤	-	١١٠٩
٢١ - ابن سنان الحفاجي	١٠	٥٨٧	٥٦	١١	١١٦	٢	٣	٧٨٥
٢٢ - ابن حيوس	٢	١٠٤٨	٢٣	٢١	٣٤	-	-	١١٢٨
٢٣ - الطغرائي	١١٨	٤٣٤	١٠٢	٤٦	٢٢٣	-	١١	٩٣٤
٢٤ - الغزي	١٢٥	٧٨٥	٢١	٣٦	٩٣	١٠٧	-	١١٦٧
٢٥ - ابن الحياط	-	٤٥٧	١٥٣	١٤	٧٣	-	-	٦٩٧
٢٦ - الأرجاني	٦٥	١٦٣٤	١٩	٢٣٤	٤٧١	٢٢	٤	٢٤٥٨
٢٧ - الأبيودي	١٨	٩١٣	٧٧	٤٢	٣٩٤	٨	-	١٤٥٢
٢٨ - عمارة البستي	١٣	٧٥٥	٣٧	٣٣	٢٧	١٠	-	٨٧٥
٢٩ - سبط بن التعاويذي	١٠	١٩٢٥	١٠٧	٢٦١	٣٦٩	١١١	٦	٢٧٨٩
٣٠ - ابن عنين	-	٢٢٩	١٨	١٨	٣٤	١٢	-	٣١١
المجموع	١٦٩٧	٢٤١٨٥	٣٤٠٠	٣٩٩٣	٤٦١٦	١٢٢٩	٤٧٣	٣٩٥٩٣
النسب المئوية	٤%	٦١%	٩,٥%	١٠%	١١%	٣%	١,٥%	١٠٠%

فقد تغير الأمر بعد ذلك ولا سيما في العصر العباسي إذ أصبح الشعر وسيلة لكسب العيش والتقرب من أجل ذلك إلى الأمراء والسلاطين ولهذا لم يكن هناك مناص من أن يفرد البارودي

للمديح أغزر أبواب كتابه مادة .

ومع ذلك فإننا لو أمعنا النظر في هذا الباب لرأينا أنه لم يقتصر على المديح ، بل اتسع به البارودي اتساعاً كبيراً فأدخل فيه شعر الفخر وما يتصل بالمديح من عتاب واعتذار وإخوانيات ، كما نجد جانباً كبيراً من هذا الشعر حافلاً بالأوصاف وشعر الحكمة مما لا سبيل إلى فصله عن المديح الخالص . وهذا هو ما يجعلنا لانضيق ذرعاً بهذا القدر الهائل من قصائد «المديح» في المختارات .

وقد كان من الطبيعي ان يكون أعظم قدر من شعر المديح للبحثري ، يليه ابن الرومي وسبط ابن التعاويذي ثم أبو تمام والأرجاني والمنتبي ويأتي بعد ذلك السري الرفاء وابن نباتة السعدي وابن حيوس ، فهؤلاء هم الشعراء الذين تجاوز ما اختار البارودي لكل منهم ألف بيت ، أما تقديم البحثري وابن الرومي فهذا يرجع إلى ضخامة ديوانيهما ، على حين تأخر أبو تمام والمنتبي مع شهرة مدائحهما وعلو مستواهما بحكم صغر ديوانيهما النسبي ، وأما بقية الشعراء المذكورين فقد كانوا شبه مجهولين آنذاك في العالم العربي ، وكان من أهم ما يهدف إليه البارودي هو إطلاع قراء العربية على تراثنا المجهول من الشعر .

والرثاء هو الباب الثالث من أبواب المختارات ، ونصيبه منها لآياس به ، إذ يبلغ قريباً من ١٠٪ . وأكثر الشعراء حظاً في هذا الباب هو الشريف الرضي الذي تبلغ أبياته منه أكثر من ثمانمائة بيت ، يليه البحثري ومهيار الديلمي والمنتبي ثم ابن نباتة السعدي وابن الرومي . وما اختاره لكل منهم يزيد على مائتي بيت أو يقرب من هذا العدد . ولسنا نستغرب إكثار البارودي من الاختيار للشريف الرضي ، فالرثاء يشغل جانباً كبيراً من ديوانه ، وشعره فيه يعد من أجود ما قاله ، وقد كان النقد القدماء على وعي بهذه الحقيقة حينما لقبوه بـ «النائحة الثكلي» . ولعل لتشيع الشريف - وشاركه في ذلك تلميذه مهيار الديلمي - أثر في ذلك الإحساس المأساوي الذي يطبع شعرهما ، وقد انتقل هذا الإحساس من مرثييهما للحسين وآل البيت إلى سائر شعرهما في الرثاء . ويقاربهما في ذلك ابن الرومي وابن نباتة السعدي . أما المنتبي فكثرة ما اختاره له البارودي من شعر المراثي يعود إلى ما ينبث فيه من الحكمة والأمثال وعمق التأملات في الحياة ومصير الإنسان . وأما البحثري فكثرة الاختيار من شعره تتفق مع ضخامة ديوانه بالإضافة إلى جودة ما اختاره له البارودي في هذا المجال .

والباب الرابع هو باب الصفات . وهو يشغل مساحة كبيرة أيضاً تصل إلى نحو ١٠٪ ، على أن الوصف كما سبق أن ذكرنا شائع في سائر الأبواب الأخرى . وأكثر الشعراء نصيباً من

مادة هذا الباب هو أبو نواس ، وطبيعي أن نجد معظم شعره فيه في وصف الخمر ومجالسها وأدواتها ، ثم مجموعة من المقطعات والأراجيز في الطرد وما يتعلق به من وصف كلاب الصيد والبيزة ، ثم طائفة أخرى في وصف ضروب من الحيوان والآلات الحضرية . والسري الرفاء هو الذي يلي أبو نواس في كثرة المختارات ، وأوصافه تكاد تحيط بكل ما يرصد البصر من مظاهر الطبيعة العلوية من سماء ونجوم وسحاب إلى أدق الأشياء وأقلها إحياء في الظاهر مثل الشمعة وقوس الرمي وشبكة الصيد . ولعل البارودي أراد أن يثبت قدرة الشعر العربي على الاستجابة لكل ما يحيط بالشاعر . ويأتي ابن الرومي وابن المعتز ثم البحري تالين للشاعرين السابقين ، وهم شعراء مشهود لهم ببراعة التصوير ولا سيما في وصف البيئة الحضرية التي عاشوا فيها .

وخامس أبواب المختارات هو باب النسب ، وهو كبير يبلغ ما تضمينه نحو ١١٪ من مجموع الشعر المنتخب . ونلاحظ أن الشعر الغزلي الذي اختاره المؤلف ، كان من المنتمين بسمو العاطفة القريب من شعر العذريين ، وإن كان شعراؤه جميعاً ينتمون إلى مجتمعات حضرية . والبارودي في ذلك متسق مع ما كان يدين به من رسالة الشعر التهذيبية . فعلى كثرة الإفحاش في الشعر الغزلي العباسي ، فإننا نلاحظ أن هذا الباب يكاد يخلو من الجون ومن الغزل بالذكر . ولهذا فقد كان أكثر الشعراء مساهمة في هذا الباب هو الشريف الرضي الذي انتهج في غزلياته نهجاً جديداً ، يتميز بالتسامي الروحي والحنين إلى عالم وهمي ، مذهب من البداوة تتردد فيه أسماء المواضع العربية القديمة ، وتكرر فيه صور الحبيبة الأعرابية بعيدة المنال . وقد حذا حذو الشريف في هذا اللون من الغزل تلميذه مهيार الديلمي ، ثم من تلاه من شعراء القرنين الخامس والسادس . وهم الذين يلون الشريف في كثرة المختار من شعرهم ، وفي طليعتهم الأرجاني والأبيوردي وسبط بن التعاويذي ، يلي هؤلاء البحري ثم العباس بن الأحنف ، وهو من الشعراء العباسيين المتقدمين ، الذين انصرفت طاقتهم الشعرية كلها إلى موضوع الغزل . ولهذا فقد أورد البارودي شطراً كبيراً من شعره في هذا الباب ، ولم ينتخب له شعراً في أي غرض آخر .

وأما الهجاء وهو الباب السادس فقد جاء صغيراً إلى حد ما ، فالشعر الوارد فيه يقارب ٣٪ من المجموع ، وربما كان ذلك مرتبطاً برأي البارودي في رسالة الشعر التربوية ، وأنه لا ينبغي له أن يكون وسيلة للنيل من الأعراس ، هذا مع أن ديوان البارودي نفسه لا يخلو من الهجاء الموجه ، على أن أكثر أهاجيه كانت ذات طابع اجتماعي وسياسي ، فقد تعرض الرجل لمن كثيرة بسبب مشاركته في الثورة العربية مما أدى به إلى النفي ، وشهد من ضروب فساد الحكم وتكرر بعض

رفاقه له ما أنطق لسانه بأهجيات ، ندد فيها بما كان ينخر في مجتمع مصر وقياداتها السياسية من رذائل ، أو سدّد فيها سهام سخريته إلى خصومه ، على أنه كان في الغالب محتجياً لفاحش القول . أما الهجاء الوارد في المختارات ، فمعظمه لا يتجاوز مقطوعات قصيرة لبعض الشعراء مما ينتمي إلى الهجاء الشخصي الذي يتميز بالصور الساخرة . وأكبر قدر من هذا الشعر لابن الرومي (٤٤٧ بيتاً) أي نحو الثلث من مجموع أبيات الباب كله ، يليه أبو نغم ، وسبط بن التعاويذي ثم الغزي ، وأهажهم تحري على النهج الممعن في السخرية والتصوير الكاريكاتيري الذي ابتدعه ابن الرومي . والبارودي نفسه يعلّق في أحد المواضع على مقطوعة لابن الرومي في هجاء إبراهيم بن المدبر بأنها «من أوجع الهجاء»<sup>(١٣)</sup> . على أن الملاحظ هو أنه تجنب اختيار الشرط المفرط في الفحش وما فيه ذكر العورات ، فقد اختار مثلاً من قصيدة المتنبي في هجاء ضبة بن زيد العتبي أقل أبياتها إفحاشاً<sup>(١٤)</sup> . وإلى جوار هذه الأهجيات الشخصية نجد في المختارات قطعاً ذات طابع اجتماعي أو سياسي عام ، وهو ما نجد لدى المتنبي<sup>(١٥)</sup> والشريف الرضي<sup>(١٦)</sup> ومهيار الدليعي<sup>(١٧)</sup> وأبي العلاء المعري ، وصردر<sup>(١٨)</sup> والأرجاني<sup>(١٩)</sup> .

وأخر أبواب المختارات هو باب الزهد ، وهو أصغرها حجماً إذ إنه لا يتجاوز نسبة الـ ١٪ من المجموع إلا بقليل ، وأكثر ما فيه لأبي العلاء المعري في لزومياته ، إذ إن شعره فيه يمثل نحو ربع ما في الباب كله ، والذي يلي المعري في كثرة ما اختير له هو أبو العتاهية ، وهو أمر طبيعي ، فهذان الشاعران هما أكثر من ألح على الموضوعات الزهدية في المختارات ، وقد لاحظنا من قبل أنهما كانا أكثر من اختار لهما البارودي في باب الأدب ، وهذا يؤكد الارتباط الوثيق بين الموضوعين حتى إنه كان بوسع البارودي أن يدمجهما معاً ، بل كان ذلك أقرب إلى المنطق . ومن الطريف أن الشاعر الذي يلي هذين مباشرة في عدد الأبيات الزهدية هو أبو نواس الذي أجاد في مقطوعاته في هذا المجال إجادته في الخمريات والخبون . ولعل البارودي تعتمد ذلك ، فقد كان نظره دائماً موجهاً إلى قيمة ما يختاره من الناحية الفنية بغض النظر عما وصف به الشاعر في سلوكه أو حياته الشخصية .

#### □ شعراء المختارات □

صرح البارودي في تقديمه المقتضب للمختارات ، بأنه اقتصر على الاختيار لفحول الشعراء العباسيين ، أي أنه يعتمد ألا يعرض لشعراء الجاهلية وشعراء صدر الإسلام والعصر الأموي ، فقد رأى أنه ينبغي بهذا الغرض ما ألف في الاختيار من شعرهم من قبل ، مثل حماسة أبي تمام وأمثالها . وقد كانت هذه الحماسة من الكتب القليلة التي كان لها ذبوع في الأوساط

الأدبية في مصر في القرن الماضي ، وكانت من المتون التي تدرس في الأزهر ، وكان البارودي عميق الإحساس بدوره «مستكشفاً للتراث الشعري الجيد ، ولما رأى أن الشعر الجاهلي والإسلامي معروف إلى حد ما ، فقد رأى أن ماهو متداول من مجموعاته يسد الحاجة ، وأن الجدير حقاً بالتعريف هو الشعر العباسي الذي رأى فيه - باعتباره شاعراً - مثله الأعلى وغودجه الذي احتلّه في إبداعه ، فهو شعر وثيق الصلة بالتراث القديم ، وهو في الوقت نفسه مستجيب لمقتضيات الحضارة الراقية التي اتسم بها العصر العباسي . ولم يكن تجنب البارودي للشعر الجاهلي والأموي لقلة تقدير لهذا الشعر ، فنحن نعرف أن شاعرنا كان مديماً لقراءته واستظهاره بل واقتناء مخطوطاته . والدليل على ذلك أن عدداً من مخطوطات دواوين الشعر الجاهلي والإسلامي المحفوظة في دار الكتب المصرية كانت عما استنسخه البارودي ، فحملت عبارات تدل على تملكه إياها ، أو تعليقات بخطه تدل على سعة اطلاعه على ذلك التراث القديم ، وربما كان مما ينصح به أن تجمع هذه التعليقات وأن تراجع مكتبة البارودي - ونعتقد أن أسرته مازالت تحتفظ بها أو بأكثرها - إذ إن ذلك سوف يلقي أضواءً كاشفة على دور البارودي بصفتيه : باعتباره شاعراً مبدعاً ومحققاً للتراث الشعري العربي في الوقت ذاته .

ونعود إلى شعراء المختارات فنلاحظ أن البارودي قد التزم بالحدود الزمنية لتلك المختارات ، فهي تبدأ ببشارين برد (ت ١٦٧) وهو من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، وكان يعد رأس الشعراء المحدثين من أصحاب ما دعي «بالبديع» ، وليس المقصود بهذا المصطلح ماشاع في العصور المتأخرة من زخارف المحسنات البديعية ، وإنما كان يعني اختراع المعاني وتوليدها . وآخر المختارات كانت لابن عنين الدمشقي (ت ٦٣٠) ، ومعنى ذلك أن مختاراته تغطي نحو خمسة قرون من تاريخ الشعر العربي ، هي في الوقت نفسه عمر الدولة العباسية منذ قيامها في سنة ١٣٢ حتى قرب سقوط الخلافة في سنة ٦٥٦ ، حينما اجتاحت جماعات التتار بغداد . وقد رأى البارودي أن هذه القرون الخمسة هي التي شهدت بلوغ الشعر العربي ذروة رقيه . أما ما بعد ذلك من عصري الممالك والترك العثمانيين ، فقد رأى البارودي أن يستبعده لأنه لم ير في شعر هذين العصرين ما يتفق مع المثل العليا للشعر في مفهومه ، ومع ذلك فلا ينبغي أن يفهم من ذلك أنه أهمل الشعراء الخارجين عن دائرة مختاراته ، فنحن نرى مثلاً في ديوانه معارضة لإحدى قصائد الشاعر المصري ابن النبيه ، وهو من شعراء العصر الأيوبي .<sup>(٢٠)</sup>

أما توزيع الشعراء على القرون الخمسة فقد كان متناسباً ، فقد انتخب خمسة من شعراء القرن الثاني هم بشار بن برد (ت ١٦٧) ، والعباس بن الأحنف (ت ١٩٢) وأبو نواس

(ت ١٩٨)، ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨)، وأبو العتاهية (ت ٢١١). ولخمس من شعراء القرن الثالث هم أبو غمام (ت ٢٣١) وابن الزيات (ت ٢٣٣) وابن الرومي (ت ٢٨٣) والبحثري (ت ٢٨٤) وابن المعتز (ت ٢٩٦)، ولسته من شعراء القرن الرابع هم المتنبي (ت ٣٥٤) وأبو فراس الحمداني (ت ٣٥٧) وابن هانئ (ت ٣٦٢) والسري الرفاء (ت ٣٦٦) وابن نباتة السعدي (ت ٤٠٥) والشريف الرضي (ت ٤٠٦)، ولسبعة من شعراء القرن الخامس، هم التهامي (ت ٤١٦) ومهيار الديلمي (ت ٤٢٨) وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩) وصرد (ت ٤٦٥) وابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦) وابن حيوس (ت ٤٧٠) والطغراني (ت ٥١٤)، ولسته من شعراء القرن السادس هم ابن الخطاط (ت ٥١٧) والغزي (ت ٥٢٤) والأرجاني (ت ٥٤٤) والأبيوردي (ت ٥٥٧) وعسارة اليميني (ت ٥٦٩) وسبط ابن التعاويذي (ت ٥٨٤). وآخر شعراء المختارات الذي عاش في أواخر القرن السادس وأدرك شطراً من القرن السابع هو ابن عنين الدمشقي (ت ٦٣٠).

### □ منهج البارودي في الاختيار □

يتفاوت القدر الذي اختاره البارودي لكل واحد من هؤلاء الشعراء تفاوتاً كبيراً، فمنهم من يحظون منه بقدر كبير، وأول هؤلاء هو ابن الرومي (٣٧٣٢ بيتاً) ومنهم من لم يتجاوز شعره عشرات من الأبيات مثل ابن الزيات (٩٢ بيتاً). وأما المعيار الأول الذي التزم به المؤلف في الاختيار فهو جودة الشعر في نظره. وبهذا صرح كاتبه ومصحح مختاراته ياقوت الرسي، إذ يقول في تعليقه على مقدمته: «فأما اصطلاحه فهو أنه لم ينتخب فيه إلا الجيد لفظاً ومعنى، وربما يأخذ البيت غير الجيد لتعلق الجيد به»<sup>(٢١)</sup>.

أما المقياس الزمني أي تقدم وفاة الشاعر أو تأخرها فإنه لم يدخل في الاعتبار، فقد اختار لسبط ابن التعاويذي وهو من آخر شعرائه وفاةً قدراً كبيراً من الشعر جعله في المركز الثالث من ناحية عدد الأبيات، على حين تأخر العباس بن الأحنف وشار وابن الزيات إلى المراكز الأخيرة على الرغم من تقدمهم الزمني، ويرتبط هذا الصنيع منه بمفهومه لجودة العمل الفني الذي لا يرتبط بالعصر، فهو لم يرفضاً لتقدم بسبب تقدم ميلاده. وفي هذا رد على من قد يتوهم خطأ أن البارودي كان معادياً للحدثة والتجديد بسبب إعجابه بالشعر القديم. يذكر محققا ديوانه أنه بعد عودته من منفاه بسرنديب في سبتمبر ١٨٩٩ كان يعقد في داره بباب الخلق بالقاهرة ندوات يحضرها أدباء عصره وأن الأديب الشاب - حيثن - مصطفى صادق الرافعي سأله شيئاً من شعره الحديث فقال: «إن عنترة يقول: هل غادر الشعراء من مترد» وقد نقصت هذه القصيدة بقولي:<sup>(٢٢)</sup>

كم غادر الشعراء من متردم  
ولرب تالٍ بدأ شأواً مقدّم  
في كل عصر عبقرى لا ينفي  
يفري الفري بكل قول محكم

ثم يصل ذلك بالفخر بشعره منوهاً في الوقت ذاته ببعض الشعراء المتقدمين :

نشأت بطبعي للقريض بدائع  
ليست بنحلة شاعر متقدم  
يصبو بها «الحكمي» صبوة عاشق  
وتخفُّ من طرب عريكة «مسلم»

وفي قصيدة أخرى يشيد بالشعراء الذين كانوا يحظون بإعجابه ، فترسم خطاهم وإن كان معتداً في الوقت نفسه بدوره الأصيل في الشعر<sup>(٢٣)</sup> :

مضى «حسن» في حلبة الشعر سابقاً  
وأدرك لم يسبق ولم يال «مسلم»  
وباراهما «الطائي» فاعترفت له  
شهود المعاني بالتّي هي أحكم  
وأبدع في القول «الوليد» فشعره  
على ماتراء العين وشيئاً منمنم  
وأدرك في الأمثال «أحمد» غاية  
تبذُّ الخطى ما بعدها متقدم  
وسرت على آثارهم ولربما  
سبقت إلى أشياء والله أعلم

والشعراء الخمسة الذين نوه البارودي بسبقهم من شعراء مختاراته ، ذكر في البيت الأول أبا نواس ومسلم بن الوليد ، وفي الأبيات التالية أبا تمام والبحري والمنبي ، هذا مع التنبيه إلى ما تميّز به كل من هؤلاء الشعراء ، فأبو تمام هو فارس الغوص على المعاني الغريبة ، والبحري هو صاحب النظم البديع الذي يشبه «الوشي المنمنم» ، وهي إشارة إلى براعته في التصوير ، وأما المنبي فهو شاعر الحكمة والأمثال السائرة .

جودة الشعر كانت هي المعيار الأول الذي يحتكم له البارودي ، وهو في ذلك لا يورد



تعليلاً ولا أحكاماً تبين لنا مقاييس الجودة عنده ، وإنما يعتمد على «التذوق» ويعترف بذلك معلناً أن ذوقه هو الذي يهديه إلى تمييز حسن القول من رديئه :<sup>(٢٤)</sup>

ذاك لسانى وهو حسبى إذا

ما أبرق الحاسد أو أرعدا

يحكم «بالتذوق» على ما يرى

ويعرف الأصلح والأفسد

وتمَّ معيار آخر تحكم في مدى كثرة الشعر المختار أو قلته ، وهو ما كان متوافراً بين يدي البارودي من دواوين أو شعر مجموع ، فمن بين هؤلاء الشعراء من كانت لهم دواوين بالغة الضخامة مثل ابن الرومي والبحري والشريف الرضي والسري الرفاء ، فكان مجال الاختيار من شعرهم واسعاً ، وهناك شعراء لم يُخلِّقوا إلا دواوين متوسطة الحجم مثل المتنبي وأبي تمام أو لم تكن لهم دواوين مجموعة فاضطر إلى التقاط مختاراته لهم من كتب الأدب أو التراجم مثل بشار بن برد - الذي لم تُكتشف قطعة كبيرة من ديوانه إلا في منتصف هذا القرن - أو ابن الزيات الذي كان بطبعه مقلداً ولم يُعرف له ديوان ، فأدى ذلك إلى قلة شعره في المختارات . وقد يكون ذلك راجعاً أيضاً إلى حرص البارودي على التحقق من نسبة الشعر المنتخب إلى صاحبه ، فنحن نراه على إعجابه بأبي نواس لا يختار له إلا قدراً محدوداً نسبياً من الأبيات لا يصل إلى ألف بيت ، وكذلك الأمر في أبي العتاهية ، وذلك لأن المحمول على هذين الشاعرين كثير ، فكان عليه أن يلزم جانب الحذر ، وأن يتحقق من صحة نسبة ما ينتخبه إلى صاحبه .

أما مدى تمثيل مختارات البارودي لبيئات الشعر العربي ، خلال القرون الخمسة التي توافقت تاريخ الخلافة العباسية منذ بدايتها حتى سقوط بغداد ، فإننا نلاحظ أن البارودي قد اقتصر تقريباً على الشعراء الذين عاشوا في حاضرة الخلافة ، أو في المناطق المجاورة للعراق ، أي فارس وخراسان من ناحية الشرق والشام من ناحية الغرب ، وقد أحصينا الشعراء الثلاثين فرأينا منهم سبعة عشر شاعراً ينتمون إلى العراق ، ومعظمهم قضى جُلَّ حياته في بغداد ، وسبعة من أهل الشام أو من الناقلة إليها ، هذا مع ملاحظة أن عدداً من الشعراء قد تنقلوا بين العراق والشام ، بحيث يمكن أن ينسبوا إلى القطرين ، مثل بعض شعراء سيف الدولة ومنهم المتنبي والسري الرفاء وابن نباتة ، وأربعة من فارس وخراسان أدرجنا فيهم الغزي فهو وإن كان قد ولد في غزة بملسطين ، فقد قضى معظم حياته وتوفي بأرض خراسان . ولا يبقى بعد ذلك إلا شاعران عاشا خارج المناطق المذكورة ، أولهما ابن هانئ وهو المغربي الوحيد في شعراء المجموعة ، وأصله من

إشبيلية بالأندلس ، وبها قضى صباه وشطراً من شبابه ، غير أنه يعد مغربياً ، إذ على أرض المغرب تفتحت موهبته الشعرية في معية المعز لدين الله الفاطمي ، وكانت وفاته في برقة وهو متوجه إلى مصر . والشاعر الثاني هو عُمارة اليمني وهو الشاعر الوحيد الذي يعد مغرباً على الرغم من مولده في اليمن ، فقد قضى معظم حياته في مصر وعلى أرضها قضى نحبه .

وهكذا نرى أن شعر المختارات لا يكاد يمثل إلا حاضرة الخلافة وما يحيط بها ، ولسنا نظن البارودي قد تجاهل ببشوات الشعر العربي الأخرى ، غير أنه رأى أن النماذج التي قدمها هي التي كانت تُحتذى في سائر أنحاء العالم العربي . فرأى أن يجتزئ بها معتبراً إياها كافية للوفاء بهدفه .

وقد عمل البارودي على أن يورد في مطلع تقديمه لكل من شعراء مختاراته ترجمة موجزة ، إلا أنها وافية في التعريف بالشاعر وبسماته الفنية ، وهو في الغالب ينقل هذه التراجم عن وفيات الأعيان لابن خلكان . وهو لا يسرف في إيراد ما تضمنته كتب التراجم من أخبار حول شعرائه ، فقد كان يعرف حدود عمله وهدفه منه وهو تقديم النماذج الشعرية التي تقف وحدها شاهدة بمكانة الشاعر ومصورة خصائص فنّه . أما ما عدا ذلك فقد رأى أنه من قبيل التزديد والفضول .

والذي يستثير الإعجاب بعمل البارودي - بل والعجب منه - هو أنه كان عليه أن يقوم باختياراته من دواوين كانت كلها تقريباً مخطوطة في أيامه ، ولعل قارئ اليوم لا يقدر هذا العمل حق قدره بعد أن نشر عدد كبير من دواوين شعراء المختارات ، وإن كنا نسجل أيضاً أن هناك دواوين ما زالت حتى اليوم قابعة في خزائن الكتب بحيث لا نستطيع أن نعرف شيئاً عن مضمونها إلا عن طريق كتاب البارودي ، الذي مضى على نشره ما يقرب من قرن من الزمان . والبارودي يعد بذلك رائداً للتحقيق العلمي لتراثنا الشعري على أرفع مستوى من الإجادة والضبط . وكل ما يؤخذ عليه هو أنه لم يبين الأصول المخطوطة التي رجع إليها ولا مطابقتها ، وهي تفاصيل تعد اليوم من أساسيات التحقيق العلمي ، ولكنها لم تكن في عصر البارودي بهذا القدر من الخطر ، ثم إن شاعرنا لم يعد نفسه محققاً بهذا المفهوم الحديث ، وإنما مجرد قارئ متذوق منتخب .

ونحن نرى من مظاهر دقته في عمله أنه لم يكتف بأصل مخطوط واحد يرجع إليه ، بل كان يعود إلى عدة أصول إذا توفر له ذلك . فهو في تقديمه لبعض قصائد البحري في المديح يورد هذا البيت :

**وتركن ماوة وهي ماوى للصدى**

**مشفوعة بصدى الرياح العُصف**

ويعلق عليه بقوله : «ماوة ، كذا في بعض النسخ ولعلها آوة على ما اشتهر بين العامة»<sup>(٢٥)</sup>  
فهذه العبارة تدل على أنه كان بين يديه أكثر من نسخة لمخطوطات الديوان . ونجد مثل هذه  
الملاحظة في التعليق على نبت لأبي فراس<sup>(٢٦)</sup> ، وفي موضع آخر يورد هذا  
البيت لمهيار الديلمي :

**وجاد على العلات والعام أشهب**

**باحمر من مال الرجال وأسود**

ويعلق عليه قائلا : «العام ، وفي نسخة : الدهر»<sup>(٢٧)</sup> .

وفي باب الرثاء يورد قصيدة مهيار في رثاء ابن نباة السعدي . ويلفت النظر أن محققي  
ديوان مهيار - الذي طبع في دار الكتب المصرية ابتداءً من سنة ١٩٢٥ أي بعد نشر مختارات  
البارودي بنحو ربع قرن - يوردون هذه الأبيات في جملة القصيدة :

**غدرت بك الأيام بعد وثيقة**

**كرب العراقي حبلى المفقول**

**افلم يرعها منك نفس حرة**

**كنت الوحيد بها وانت قبيل**

**غنيت عن الآمال باستعفافها**

**ولكل صاحب حاجة تاميل**

ثم يعلقون عليها بقولهم : «هذا البيت - الأوسط - ليس في الأصل وقد نقلناه عن  
مختارات البارودي»<sup>(٢٨)</sup> . وهكذا نرى أن البارودي قد رجع إلى مخطوطة أخرى لديوان مهيار  
لم يتح لمحققي الديوان الاطلاع عليها حتى إنهم عدوا المختارات أصلاً آخر يستكملون به نقص  
ماكان بين أيديهم .

وفي التعليق على هذا البيت الذي أورده البارودي لابن الرومي :

**قل لسلامير جرت - عمره**

**في غير منقطع ولامتناه**

يقول ياقوت المرسى مصحح المختارات والواقف على طبعها : «يباض بالأصل وسببه محو

ما يشغله من النسخة المنقول منها الموجودة في المكتبة المصرية ، بتسليط يد البلى على بعض كلمات في الصحيفة الأخيرة منها ، وبحث على سواها فلم يتيسر لي إلا نسخة في كتبخانة الأزهر الشريف ، ولكن وجدتها كالتالي بيدي<sup>(٢٩)</sup> . وهذا يدل على أن البارودي قد نقل ما اختاره لابن الرومي عن تلك النسخة المخطوطة التي آلت بعد ذلك إلى دار الكتب ، ولعله رجع إلى مخطوطات أخرى ، كما يدل هذا التعليق على أمانة البارودي ودقته في النقل فقد أثبت البيت على ما فيه من نقص بغير تصرف ، مع أنه بحكم قدرته الشعرية كان قادراً على استكمالها . وما يستحق الذكر أن ديوان ابن الرومي الذي اختار البارودي منه قدراً كبيراً يصل إلى نحو أربعة آلاف بيت قد ظل مخطوطاً يتهب الباحثون نشره ، ولهذا فقد اقتصرنا على نشر منتخبات منه ، وهو ما فعله كامل كيلاني ومحمد شريف سليم بين العشرينيات والثلاثينيات ، إلى أن أقدم على نشره كاملاً الدكتور حسين نصار ومعاونوه منذ سنوات قليلة ، وقد اتخذ هؤلاء من مختارات البارودي كذلك أصلاً يرجعون إليه .

ونلاحظ الأمر نفسه في مختارات البارودي من شعر البحتري ، الذي انتخب منه قدراً يقرب من ثلاثة آلاف وخمسمائة بيت ، إذ صدرت أول طبعة له في الجوانب بالأستانة سنة ١٣٠٠ (١٨٨٢) وهي طبعة سقيمة لم يعتمد عليها البارودي ، فقد كان في غنى عن ذلك برجوعه إلى الأصول المخطوطة . ولم يتم تحقيق ديوان البحتري البالغ الضخامة إلا في سنة ١٩٦٣ بعناية الأستاذ حسن كامل الصيرفي ، وقد سجل الأستاذ الصيرفي أيضاً اعتماده على مختارات البارودي بصفتها أصلاً وثيقاً<sup>(٣٠)</sup> . كذلك ينص الأستاذ خليل مردم في تحقيقه لديوان ابن جيس الذي نشره في سنة ١٩٥١ على اعتماده على مختارات البارودي .

ولأن طيّل بذكر مزيد من الأمثلة ، فهي تكاد تتكرر مع كل شعراء المختارات ، وكثير منهم كان قراء العالم العربي ومتقوه يجهلون أن لهم دواوين جديرة بأن تعرف ، ولسنا نشك في أن مختارات البارودي هي التي لفتت أنظار الأدباء في الأجيال التالية إلى ضرورة العناية بنشر تراثهم .

وقد كان للبارودي عناية خاصة ببعض هذه الدواوين المجهولة آنذاك في العالم العربي . ويستوقف نظرنا بهذه المناسبة تعليق أورده ياقوت المرسى على المختار من شعر سبط ابن التعاويذي (ت ٥٨٤) وكان من الشعراء ذوي الحظوة لدى البارودي حتى إنه اختار له ما يقرب من ثلاثة آلاف بيت . يقول ياقوت المرسى<sup>(٣١)</sup> :

« وقد رتب المنتخب - رحمه الله - هذا الديوان «ديوان ابن التعاويذي» على الحروف

الهجائية ، وعمل له دياجة قال فيها : وبعد ، فإني طالعت ديوان الشاعر الأديب سبط ابن التعاويذي ، فرأيتُه سريع البادرة ، مليح النادرة ، حذا في شعره حذو ابن نباتة السعدي ، وعسك بأذيال الشريف الرضي ، ومشى على أثر مهيار الديلمي ، وقد جمع شعره بنفسه وجعله على أربعة فصول : الأول في الخلفاء الراشدين ، والثاني في مدح الأمراء والكبراء والصدور وغيرهم والثالث في مدح بني المظفر بن رئيس الرؤساء ، والرابع في ضروب مختلفة من مراث وزهد وغزل وعتاب وهجاء (كما ذكر ذلك مبسوطاً في خطبة ديوانه) وكل ما جدد بعد جمعه ألحقه به وسماه بالزيادات غير مراعاة ترتيبه على الحروف ، فكان مختلط الأول بالآخر ، لا يكاد المطلع يقف على ما يقصده من شعره إلا بتصفح كثير منه على كبر حجمه . فاستحسنت أن أرتبه مع زياداته على الحروف الهجائية ليكون سهل المأخذ قريب المنال ، خدمة لنفسي وتحفة لأبناء جنسي ، ورأيت أن أبتدى في كل قافية بالمدائح وأردفها بالمراثي وأعقبها بالعتاب وأتبعها بالهجاء وأنما بالغزل . اهـ من النسخة الموجودة بمكتبته المكتوبة سنة ١٢٩٩ وعلى ظهرها خطه .

نقلنا هذا النص بطوله لأننا نعدّه وثيقة نادرة لا تمثل لنا ذوق البارودي وما كان يعجبه من الشعر القديم فحسب ، بل كذلك جهده «العلمي» في التعامل مع النصوص الشعرية التي كانت بين يديه ، فإعادة ترتيب ديوان هذا الشاعر على النحو الذي يصفه كاتب البارودي إنما كانت أشبه بمشروع لتحقيقه ونشره لو لأن الظروف لم تسمح له بذلك . ولنذكر أن التاريخ الذي أتم فيه نسخ الديوان بعد ترتيبه كان في سنة ١٢٩٩ (١٨٨٢) أي وهو في صميم المعركة مع جيش الاحتلال البريطاني وقبل صدور القرار بنفيه بعدة شهور .

ولم يكتف البارودي بالرجوع إلى الأصول المخطوطة للدواوين الشعراء بل استعان كذلك بمصادر أخرى تعينه على التوثيق من النصوص ويعدد من شروح الدواوين . فنحن نجد في أحد المواضيع يقابل رواية بيت ورد في ديوان السري الرفاء على رواية «يتيمة الدهر» للثعالبي<sup>(٣٢)</sup> . أما شروح الدواوين فإنه لم يأل جهداً في الانتفاع من كل ما عرف منها ، وكانت هذه الشروح لا تزال مخطوطة أيضاً . نرى ذلك فيما اختاره من شعر أبي تمام ، فقد أكثر من الإشارة إلى شرح التبريزي<sup>(٣٣)</sup> . ولنذكر أن هذا الشرح لم ينشر إلا بعد زمن طويل حينما اضطلع به الدكتور عبده عزام في سنة ١٩٥١ . وفي موضع آخر يسجل الاختلاف في رواية بيت للشاعر نفسه بين التبريزي والمروزي<sup>(٣٤)</sup> . ويعلق على بيت لمسلم بن الوليد فيورد نقلاً عن شرح لم يُسمَّ<sup>(٣٥)</sup> ، والشرح الوحيد الذي نعرفه لديوان صريع الغواني هو الذي ألفه الطيحي الأندلسي ونشره سامي الدهان في سنة ١٩٥٤ ، فلعل البارودي قد اطلع عليه مخطوطاً . وفيما اختاره شاعرنا

لأبي نواس يكثر الرجوع إلى شرح حمزة الأصفهاني<sup>(٣٦)</sup>. أما المتنبي فإنه يعتمد في شرح ما اختاره له على ابن جني والمعري والواحدي<sup>(٣٧)</sup>، ولسنا نعرف ما إذا كان رجع إلى نسخة مخطوطة من شرح الواحدي أو على الطبعة الألمانية التي أصدرها له المستشرق ديتريشي في سنة ١٨٦٠. وأما أبو العلاء المعري فقد رجع في المختار من ديوانه «سقط الزند» على شرح «التنوير»<sup>(٣٨)</sup>.

## □ الشروح والتعليقات □

غير أن الشعراء الذين حظوا بشرح دواوينهم من بين شعراء المختارات لا يتجاوزون عدداً قليلاً، هم أبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام والمتنبي وأبو العلاء، وقد رجع البارودي إلى هذه الشروح كما رأينا، أما بقية الشعراء فقد كان عليه يضمطلع بشرح شعرهم بنفسه، وهو في هذه الشروح مقتصد يكتفي بجلاء المعنى، ويتفسير ما غمض فهمه من الألفاظ بغير أن يفيض ويستطرده كما يفعل القدماء إلا حيث يرى ذلك ضرورياً. وهو في الشرح اللغوي يعتمد في الغالب على لسان العرب لابن منظور والقاموس المحيط. ولا يرى بأساً في أن يستشهد بأشعار القدماء حينما يرد استعمال غريب فيما ينتخبه. وهكذا تتردد أسماء كثير من شعراء الجاهلية والإسلام في حواشي الكتاب، ولسنا نحتاج إلى ضرب أمثلة على تلك الشروح فهي منبئة في ثنايا المختارات على طول أجزائها الأربعة.

ولم يكتف البارودي بشرح الألفاظ الغريبة أو إيضاح المعاني التي لا تفهم لأول قراءة، وإنما قام أيضاً بتفسير الألفاظ الأعجمية، ولنذكر أن البارودي قد أتقن الفارسية والتركية وكان مطلعاً على تراثهما الأدبي، وكان يعتز بالجمع بين الثقافتين العربية والفارسية، مما يشهد به قوله في الثناء على جمال الدين الأفغاني<sup>(٣٩)</sup>.

## السفاضة تُعزى إلى يعرب

### وفكره مقتبس من جهم

وجم اختزال الجمشيد، اسم أحد ملوك الفرس القدامى قبل الإسلام، وهو يفضل هذه المعرفة باللغة الفارسية لا يكاد يعرض لفظاً منها في شعر المختارات حتى يفسره، وتكثر هذه الألفاظ في أشعار البغداديين بصفة خاصة، فهو يشرح لفظ المهرجان الوارد في شعر البحري<sup>(٤٠)</sup>، والألفاظ آيين وشير وشهنشاه الواردة في شعر ابن الرومي<sup>(٤١)</sup>، والألفاظ الفارسية الكثيرة التي ترد في شعر مهيار الديلمي ولا سيما في قصيدته في وصف «دار العجائب» وهي دار أحد الكبراء وكانت تشتمل على عدد من الآلات الغريبة والتماثيل المتحركة، وهي القصيدة التي

مطلعها: (٤٣)

## نديمي وما الناس إلا السكارى

### أندرها ودعني غداً والخمارا

كما يفسر اسمي (توران شاه) - وهو لفظ تركي - (وشادي) - وهو كردي - الواردين في شعر عمارة اليميني<sup>(٤٣)</sup> . كذلك يبين الأصول الاشتقاقية لبعض الألفاظ الفارسية المعربة مثل مهرق الواردة في شعر صدر<sup>(٤٤)</sup> وسبج في شعر ابن هاني<sup>(٤٥)</sup> والبندق عند سبط ابن التعاويذي<sup>(٤٦)</sup> والكوسج والمنجنون عند ابن الرومي<sup>(٤٧)</sup> . ونراه يورد ملاحظات تدل على حسه اللغوي الدقيق مثل قوله في التعليق على لفظ «القصف» - في شعر السري الرفاء - إنه جاء بمعنى اللهو وهو لفظ غير عربي وإن لم يبين لنا من أي اللغات أتى<sup>(٤٨)</sup> ، وكذلك على لفظ «الواحاح» في شعر عمارة اليميني ، إذ يقول في تواضع : «لأعرف معناها وأظنها قبطية»<sup>(٤٩)</sup> . وهو يعني بذلك أن اللفظ غير عربي على الرغم من شيوع استعماله في مصر ، ولكنه لا يعرف مصدره على وجه التحقيق ، وهو على حق في اعتقاده أن اللفظ قبطي ، إذ إنه انحدر من اللغة المصرية القديمة وانتقل إلى العربية من خلال القبطية .

وللبارودي تعليقات تاريخية حول بعض الشخصيات أو الأحداث التي تضمنها شعر المختارات ، ورأى أنها ضرورية لتجلية مقاصد الشعراء . ففي معرض التعليق على قصيدة ابن الرومي التي يمدح بها أبا الصقر الشيباني والتي يقول فيها :

**قالوا أبو الصقر من شيبان قلت لهم**

**كلا لعمري ولكن منه شيبان**

نراه ينقل عن كتاب «الفخري» لابن طباطبا تحقيقاً لنسب أبي الصقر ومدى صحة اتصال هذا النسب بقبيلة شيبان<sup>(٥٠)</sup> . وفي موضع آخر من شعر ابن الرومي أيضاً يرد لفظ «الشرأة» فيرى من الضروري تفسير اللفظ ، وهو الذي أطلقه الخوارج على أنفسهم لأنهم كما يقولون «شروا أنفسهم» - أي باعوها - في طاعة الله بالجنة ، ويستشهد عليه بآيات لشعرائهم مثل عمرو بن هيرة وفطري بن الفجاءة<sup>(٥١)</sup> . وفي التعليق على بيت المتنبي :

**أشمت الخلف بالشرأة عداها**

**وشفى رب فارس من إياد**

نجده يبين هذين الحداثين التاريخيين : الأول عن الخوارج وكيف استطاع المهلب بن أبي صفرة تفريق شملهم عن طريق الحيلة ، والثاني حول إيقاع الملك الفارسي سابور ذي الاكتاف

وحينما ترد إشارة في شعر الأبيوردي إلى لقب «الشفيع» الذي أطلقه على العباس بن عبدالمطلب (رضه) يوضح خبر هذه الشفاعة وهي استسقاؤه بالناس في عام الرمادة<sup>(٥٣)</sup> . وكذلك يبين خبر مقتل مالك بن نويرة في حرب الردة بمناسبة إشارة إلى هذا الحدث في شعر السري الرفاء<sup>(٥٤)</sup> . وهو في كلا التعليقين يعتمد على كتاب «أسد الغابة» لابن الأثير . وقد اختار البارودي قصيدة للأرجاني يصف فيها صورة الملك الساساني أبريز وهو راكب فرسه شبيذ وماحوله من التماثيل ، فلا يرى بأساً في أن يفصل خبر تلك الصور والتماثيل ناقلاً إياه عن معجم البلدان لياقوت<sup>(٥٥)</sup> .

ولابدع صاحب المختارات علماً جغرافياً غريباً إلا بين موضعه ، كما فعل في التعليق على «الماهات» و «ماوة» و «بصرى» (وهي قرية من قرى بغداد وليست بصرى الشام المعروفة) ، وهي مواضع وردت جميعها في شعر البحري<sup>(٥٦)</sup> .

على أن البارودي في كل تعليقاته على النصوص يلزم جانب الإيجاز والاقتصاد ، فلا تروى في شروحه استطراداً لآلئ الحاجة إليه . ولا تستثني من هذا الحكم الإثلاثة مواضع ، أحدها في ذكر أخبار في ترجمة العباس بن الأحنف نقلها عن «معاهد التنصيص» للعباسي . والآخر بمناسبة ورود اسم قرية بصرى البغدادية ، إذا رأى أن يطرف القارئ بأخبار عن شاعر ينتمي إليها هو أبو الحسن محمد بن خلف البصري وقصيدة له تضمنت كثيراً من الأمثال والحكم . والثالث في ذكر أخبار الحسين بن الضحاك الخليل وقصيدة له وذلك بمناسبة معارضة ابن المعتز لهذه القصيدة<sup>(٥٧)</sup> .

وهناك طائفة أخرى من تعليقات البارودي لعلها أكثر إثارة لاهتمام الباحث بحكم ارتباطها بصفته شاعراً ، ونعني بها ملاحظاته حول مآخذ الشعراء بعضهم عن بعض ، وهي منتشرة على طول المختارات لانكاد صفحة تخلو منها ، وهو يتبع هذه المآخذ من شاعر إلى شاعر ، حتى يصل بها أحياناً إلى الشعر الجاهلي ، وهو لا يستخدم أبداً مصطلح «السرقه الفنية» وإنما يجري على نهج كثير من النقاد والبلاغيين القدماء في استخدام مصطلحات مثل «أخذه عن...» أو «ولده من قول...» أو «ينظر إلى بيت...» أو «يشبه قول...» ، ولا يكتفي بتسجيل هذه المآخذ ، وإنما يشفع ذلك بحكم نقدي ، فيقول مثلاً «أخذ المعنى عن فلان ولكنه زاده حسناً» أو «وقصر فيه» أو «أساء الأخذ» . وليست كل هذه المآخذ عنده من شعر سابق ، بل يسجل ما أخذ عن آية قرآنية أو حديث شريف أو مثل سائر أو عبارة نثرية . صحيح أن هذه التعليقات ليست



كلها من إنشاء البارودي إذ إن بعضها منقول عن شروح لدواوين كانت مصادره في الاختيار ، ولكن هذه الدواوين كانت قليلة كما سبق أن ذكرنا ، وهي لم تتجاوز دواوين أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، وقد اعتمد عليها البارودي ونقل الكثير مما ورد فيها حول مآخذ الشعراء ، كما يبدو أنه نقل أيضاً عن بعض كتب النقد القديم وإن لم ينص على تلك الكتب ، غير أنه أورد أيضاً تعليقات كثيرة من هذا النوع ، حول بقية شعراء المختارات ممن لم تعرف لدواوينهم شروح ، وهذه الطائفة من التعليقات هي التي نعتقد أنها من اجتهاد صاحب المختارات ، وأنها لو جمعت وصنفت لأمكن أن نستخلص منها الكثير حول مفهوم البارودي للمعايير الفنية التي تحكم جودة الشعر وقيمه الفنية .

#### □ مراجعة واستدراكات □

مع اعترافنا بروعة الجهد الذي قام به البارودي ، ويكونه منجزاً رائداً لم يسبق إليه في عصر نهضتنا الأدبية الحديثة ، فإنه - ككل عمل إنساني - لم يخل من هنات يسيرة لاثمد شيئاً ذا بال إذا قيست بمدى ماوفق فيه شاعرنا الكبير ، غير أن الأمانة تقتضي أن نسجل هذه الهنات حتى يكون القارئ منها على بينة .

ومن هذه الهنات ما سجله ياقوت المروسي « كاتب يد » البارودي ومصحح مختاراته ، وعلياً أن نسجل هنا أن جهد الرجل في تصحيح الكتاب على ضخامته جدير بكل ثناء وتقدير ، وملاحظاته تشهد بمكانه من العلم ، وكان الرجل صديقاً للبارودي وواحداً من مرديه ، ولكن ذلك لم يمنعه - رعاية لحزمة العلم - من أن يستدرك على مؤلف الكتاب عدداً من الأخطاء في بعض المواضع ، وهي ما سوف نعرضه في السطور التالية :

- يورد البارودي في شرحه لأحد أبيات المتنبي هذا البيت لابن الرومي :

**فلو حَصَبَتْهُمْ بِالْفَضَاءِ سَحَابَةٌ**

**لظَلَّتْ عَلَى هَامَاتِهِمْ تَتَدَحَّرَجُ**

ويلحق الشيخ ياقوت عليه بقوله « كذا في الشرح والذي في نسخة ديوان ابن الرومي التي بيدي » (الظل عليهم حصبها يتدحرج) <sup>(٥٨)</sup> وهو على حق في هذه الملاحظة غير أنه فاتته أن يذكر أن هذا البيت نفسه كان ضمن القصيدة التي اختارها البارودي لابن الرومي في رثاء يحيى بن عمر العلوي ، وأن روايته للبيت في ذلك الموضع تتفق مع رواية الديوان التي رجع إليها المصحح <sup>(٥٩)</sup> فلمل البارودي أثبت في الموضع الأول على سبيل السهو أو الاعتماد على الذاكرة .

- ثبت البارودي فيما اختاره لابن هاني الأندلسي بيتين في مدح أبي علي جعفر بن فلاح الكتامي أولهما :

### كانت مسالة الركبان تخبرنا

#### عن جعفر بن فلاح أحسن الخبر

فيعقب ياقوت المرسى عليهما بقوله : «والناس يروونهما لأبي تمام في القاضي أحمد بن أبي دؤاد ، وهو غلط . اهـ من ابن خلكان وقد تقدما في ذيل ص ٢٧ بإبدال (مسألة) بمحادثة (وتخبرنا) بتخبرني و(جعفر بن فلاح) بأحمد بن علي و(أحسن) بطيب»<sup>(١١)</sup> .

وهو استدراك جيد يفسر اختلاف الرواية واسم الممدوح بين الموضعين .

- في تقديم قصيدة لأبي الحسن التهامي يقول البارودي : «وقال مدح الأمير أبا سنان غريب بن محمد بن معين»<sup>(١٢)</sup> فيعلق ياقوت المرسى على ذلك بقوله : «كلمة (معين)... هي كما في الأصل المختار منه ، والذي رأيت بعد الطبع في ابن خلكان في ترجمة الوزير المغربي وابن الأثير (مقرن)»<sup>(١٣)</sup> . ومصحح المختارات على حق في تصويبه لاسم الممدوح .

- في تقديم قصيدة لابن سنان الخفاجي يذكر البارودي أنها في مدح سعد الدولة أبي الحسن علي بن مقلد بن نصر . فيضيف المصحح في الحاشية : (سعد الدولة) كذا في الأصل المختار منه في عدة مواضع ، والذي في ابن خلكان عند ذكر ترجمة الممدوح (سديد الملك) وعند ذكر ترجمة والده (سديد الدولة) والأمر سهل»<sup>(١٤)</sup> . غير أنه لا يلبث أن يضيف بعد ذلك بصفحات في تقديم قصيدة أخرى في الممدوح نفسه وقد ورد بقلب «سعد الدولة» أيضاً : «وفي ابن حيوس (ويقلب بسديد الملك سعد الدولة)»<sup>(١٥)</sup> . ومن هذا يتبين أن البارودي لم يخطئ في الموضع الأول إذ إن الممدوح كان يحمل اللقبين معاً .

- في الاستشهاد على لفظ «الآين» وهو من الألفاظ الأعجمية المعربة يورد البارودي نصاً من كتاب الكشف للزمخشري ، فيصوب ياقوت اسم المرجع قائلاً إن الصواب «حواشي الكشف» ويحيل على نسخة المطبعة الأميرية بمصر سنة ١٢٨١هـ<sup>(١٦)</sup> . وهو على حق في هذا التصويب اليسير .

- كان البارودي قد ضبط لفظ «النيلوفر» بمناسبة وصفين لهذا الضرب من الرياحين للشريف الرضي ومهيار الديلمي ، بكسر النون وضم اللام وفتح الفاء ، ثم أتبع ذلك بقوله إنه كلمة أعجمية مركبة من «نيل» الذي يصيغ به و«فر» اللون واللمعان<sup>(١٧)</sup> . فأضاف المصحح

في الموضوع الأخير أن القاموس وشارحه ضبطا اللفظ بفتح النون واللام والفاء . والواقع أن ضبط البارودي هو الصواب ، وقد أعانته عليه معرفته باللغة الفارسية ، وأما تصويب المصحح فلا يعول عليه .

ويورد البارودي قصيدة لابن نباة السعدي في مدح الخليفة القادر بالله فيها هذا البيت :

تبدلت من حسل ابن ضبة هاشماً

وأيمن من السمر السطوال إلا

ثم يشرح البيت فيقول : ضبة هو ابن أد بن طابخة بن إلياس ، الإلال جمع آلة بالفتح والتشديد عود في رأسه شعبتان . ويعقب ياقوت المرسى على لفظ «حسل» فيقول : كذا في النسخة التي بيدي . والذي عدوه في أولاد ضبة هو «باسل» أو «ناسك» فليحرر<sup>(٦٧)</sup> .

والحقيقة أن البارودي كان أصوب نظراً من مصحح مختاراته حينما نقل عن الديوان ، فليس ماورد فيه من قول الشاعر «حسل ابن ضبة» خطأ ، ثم إن إبدال لفظ «حسل» بـ «باسل» أو «ناسك» يُخلُّ بالوزن . وذلك لأن ياقوت المرسى لم يدرك المقصود بالبيت ، فالشاعر بعد أن مدح ملوك الدِّيلم «بختيار بن معز الدولة وصمصام الدولة وعضد الدولة» يفخر بأنه قد استبدل بمدحهم مديح الخليفة القادر القرشي الهاشمي . وكان الدِّيلم يزعمون أنهم عرب من نسل «باسل» الذي يقولون إنه ابن ضبة بن أد ، فأراد الشاعر أن يعرِّض بهم وأن ينوِّه بأن بني العباس الهاشميين يفوقونهم شرفاً وعلو نسب ، ومن أجل ذلك ذكر «حسل» وهو ولد الضب «الحيوان المعروف» في تورية تهدف إلى السخرية منهم . ومن هذا نرى أن رواية البارودي صحيحة سليمة وتغييرها يؤدي إلى إفساد المعنى والوزن معاً .

ونضيف إلى هذه التصويبات التي قام بها مصحح المختارات عدة ملاحظات عرَّضت لنا أثناء قراءة المختارات ، وهي لاتعلق بجوهر الكتاب وإنما ببعض الأسماء والشروح التي أخطأ بها المؤلف مختاراته :

- ورد اسم الشاعر العباسي «منصور النميري» في عديد من حواشي الكتاب<sup>(٦٨)</sup> . وصواب نسبة الشاعر «النمري» لا «النميري» ، فهو يتنسب إلى قبيلة النمر بن قاسط . وكنا نظن ذلك خطأ مطبعياً حتى رأيناه يتكرر بعد ذلك في الكتاب ، فرأينا من الواجب التنبيه إلى هذا التصويب :

- من بين المدائح التي اختارها البارودي لمهيار الديلمي قصيدة توجه بها إلى «الأجل

كمال الملك أبي المعالي بن أيوب» وهي تبدأ بهذا البيت :

أيدي بني عبدالرحيم أبحر

أعذبها الله على ورادها<sup>(٦٩)</sup>

وصواب الاسم «...بن عبدالرحيم» ، وفي البيت الذي جعله البارودي مستهل قصيدة مهيار دليل على ذلك ، وبنو عبدالرحيم هؤلاء أسرة من وزراء ملوك البويهيين في بغداد أولهم وعميدهم صاحب أبو القاسم الحسين على بن عبدالرحيم الذي توفي سنة ٤١٦ م محبوساً بهيت ، ولمهيار قصيدة في رثائه أوردها البارودي في مختاراته<sup>(٧٠)</sup> . وقد أعقب ثلاثة أبناء كلهم وُلِّيَ الوزارة ، أكبرهم عميد الكفاة أبو سعد محمد ، وأوسطهم كمال الملك أبو المعالي هبة الله ، وهو الذي توجه إليه مهيار بالقصيدة التي أوردنا بيتها الأول ، وأصغرهم زعيم الملك (أو الدين) أبو الحسن علي ، وقد كان جميعهم عن أكثر مهيار من مديحهم . وفي المختارات نفسها قصائد لمهيار في مدح كل واحد من هؤلاء . أما ماورد في تقديم القصيدة المشار إليها من أنه «أبو المعالي بين أيوب» فيظهر أن الاسم قد اختلط عليه باسم «أبي طالب محمد بن أيوب» كاتب الخليفة القادر بالله ، وكان بدوره ممن اختصهم مهيار بقدر كبير من مدائحه .

- ويتصل بالملاحظة السابقة ماورد في تقديم قصيدة أخرى لمهيار في مدح «أبي المعالي أخي أبي القاسم بن عبدالرحيم»<sup>(٧١)</sup> وترتيباً على ماذكرناه في الملاحظة السابقة يجب تصويب الاسم ليكون «أبا المعالي بن أبي القاسم...» ، لأخاه .

- يورد البارودي قصيدة لابن هاني الأندلسي في مدح المعز لدين الله أنشده إياها بالمنصورية ، ويذكر فيها فتح مصر على يد القائد جوهر .

ومطلع القصيدة

تقول بنو العباس هل فتحت مصرُ

فقل لبني العباس قد قضِيَ الأمرُ

ويقول في الحاشية : «المنصورية مدينة بقرب القيروان من نواحي إفريقية ، استحدثها المنصور بن القائم بن المهدي الخارج بالمغرب سنة ٣٣٧»<sup>(٧٢)</sup> . ويفهم من هذا التعليق أن المنصور باني المدينة أو -جدة المهدي- هو الخارج بالمغرب . ويبدو أن هناك ألفاظاً سقطت من النص الذي أخذ البارودي عنه هذا التعليق ولعله «استحدثها المنصور... لقتال الخارج بالمغرب...» ، وذلك لأن المنصور والد المعز لدين الله ، كان قد بنى هذه المدينة حينما كان يحكم الحصار على

أبي يزيد مخلد بن كيداد الخارجي الشاعر بإفريقية ، وهو الذي لقب بصاحب الحمار ، وإليه ينصرف الوصف بـ «الخارج» المذكور في حاشية البارودي . وبهذا يستقيم السياق .

- والملاحظة الأخيرة حول باب الصفات في المختار من شعر ابن المعتز إذ نجد البارودي ينسب إلى هذا الشاعر الموشحة المشهورة :

**أيها الساقى إليك المشتكى**

**قد دعوناك وإن لم تسمع<sup>(٧٣)</sup>**

وقد وردت هذه الموشحة منسوبة إلى ابن المعتز في بعض نسخ ديوانه المخطوطة وفي بعض كتب الأدب ، غير أن هذه النسبة خاطئة ، فالموشحة أندلسية ، وهي لأبي العلاء بن زهر الإشبيلي ، وزمن تأليفها متأخر كثيراً عن زمن ابن المعتز ، فقد عاش ابن زهر في القرن السادس الهجري . وقد انتقلت هذه النسبة الخاطئة من البارودي إلى كثير من كتب الأدب الحديث ومختاراته . ومن هنا يلزم التصحيح ، والتنبيه على ضرورة استبعاد هذه الموشحة من نتاج ابن المعتز الشعري . وعلى كل حال فإننا نسجل أن هذا هو النص الأندلسي الوحيد في مختارات البارودي ، هذا مادامنا مسلمين بسان ابن هانيء لا ينبغي أن يعد أندلسياً ، وإن كان مولده ونشأته الأولى في هذا القطر ، ذلك لأن كل مافاضت به قريحته من نتاج شعري تم على أرض المغرب .

#### □ البارودي بين مختاراته وشعره □

سبق أن ذكرنا أن مختارات البارودي وشعره وجهان لعملة واحدة ، فإذا كانت المختارات تمثل ذوق البارودي ومفهومه النظري للفن الشعري ، فإن ديوانه هو التطبيق العملي لهذا المفهوم ، حتى يمكن أن نعد شعره امتداداً لتلك المختارات ، مع مراعاة ومسايرة لظروفه الشخصية والبيئة التي درجت فيها حياته .

لقد بدأت موهبة البارودي الشعرية تتفتح وهو في سن الصبا بفضل قراءة غير منظمة لما كان موجوداً في مكتبة أسرته من كتب الأدب ، ولسنا نعرف ما هي هذه الكتب على وجه التحقيق ، ولكننا لانتصور أنها كانت تحتوي على كثير من دواوين الشعر ولاعلى مصادر أدبية عظيمة القيمة ، ولندكر أن مصر في ذلك الوقت حديثة العهد بمعرفة الطباعة ، فلم يكن قد نشر من كتب الأدب إلاأقل القليل . أما الفترة التي نعدها أخصب فترات حياة البارودي وأعظمها فعالية في إنضاج موهبته ، فهي تلك السنوات التي قضاها في الأستانة بين سنتي ١٨٥٧

و١٨٦٣ ، وهو بين الثامنة عشرة والرابعة والعشرين . فنحن نعتقد أنه قضى تلك السنوات الست مكباً على دواوين الشعر العربي ، المحفوظة في خزائن حاضرة الخلافة ، ناسخاً ومستنسخاً منها عدداً كبيراً من بينها تلك الدواوين التي ميستخلص منها بعد ذلك مختاراته ، وهو في أثناء ذلك لا يكف عن قراءة كل مايقع بين يديه من شعر واستظهار الكثير منه ، على نحو لانتظه أتيح لأديب في عصره . ولكن البارودي لم يكن مجرد قارئ متدوق أو باحث محترف ، بل كان شاعراً تفتحت موهبته منذ صباه المبكر ، فكان يتخذ من تلك الأشعار القديمة نماذج يحتذيها فيما ينظمه .

ونحن نعيد في ديوان البارودي الذي جمعه بنفسه قصائد نُصَّ على أنه قالها في صباه أو قدَّم لها بقوله « يروض القول » أو « على طريقة العرب » أو « ينظم قول أعرابي » . غير أن النماذج التي يحتذيها البارودي ليست من الشعر الجاهلي أو من الشعر البدوي الإسلامي ، بل هي من نتاج شعراء حضريين تمثلوا الجو البدوي فأعادوا صياغته ولاءموا بينه وبين حياتهم في الحواضر ، وهو مانراه في شعر أبي تمام والبحراني والمتنبي ، وبلغ هذا الأسلوب قمة اكتماله في شعر الشريف الرضي ومعاصريه وتلاميذه مثل ابن نباتة السعدي ومهيار الديلمي . وأصبح النموذج الشعري الذي أبدعه هؤلاء الشعراء وهو مزيج من استرجاع الصور البدوية والتعبير عن البيئات الحضرية التي كانوا يعيشون فيها هو المثال المحتذى لدى عدد من شعراء العصور التالية ، ولاسيما أولئك الذين أثروا الابتعاد عن التعبد بالزخارف البيعية المفرقة في التكلف ، والتي كانت تفضي بالأدب إلى طريق الجمود والتحجر ، لعل من خير النماذج التي يتمثل فيها هذا الأسلوب في القرن السادس الهجري ، هو مايقدمه الشاعر البغدادي سبط بن التعاويذي ، الذي كان أكثر شعراء عصره حفاظاً على تلك التقاليد « البغدادية » الموروثة عن الشريف الرضي ومهيار .

وقد أدمن البارودي قراءة هؤلاء الشعراء ورأى في شعرهم ما يستحق أن يُقدَّم لمعاصريه حتى يرتقي بالذوق الأدبي ويبرأ من التهافت والترهل اللذين كانا قد غلبا على الأدب في عصره . ومن هنا كان إقباله على جمع تلك المختارات التي كان هدفه من تقديمها إلى القراء « خدمة لنفسه ، وتحفة لأبناء جنسه » على حد قوله بين يدي ما قام به من جهد في إعداد ديوان سبط بن التعاويذي الذي كان يهم بنشره .

هذا الهدف هو الذي حمل البارودي على تقديم مختاراته من نتاج هؤلاء الشعراء الثلاثين ، الذين يجمع بينهم اتجاه متقارب في الشعر ، هو التجديد الذي يسمح به طابع الشعر العربي ، والالتفات إلى المعاني بحيث لا يضحى بها في سبيل التهافت على المحسنات اللفظية

الشكلية . هذا مع الاختلاف بين مناحي هؤلاء الشعراء ، فمنهم الذي يفرص على المعاني الغريبة والاستعارات البديعة مثل أبي تمام ، ومنهم المحدد في موضوعات الشعر وأوزانه مثل أبي نواس ، ومنهم المفرم بالتصوير الذي يستثير الحواس كالبحثري ، ومنهم العاطفي الرقيق المهوم في عالم من الأحلام مثل الشريف الرضي ومهيار ، ومنهم المولد للمعاني المستقصي لها إلى آخر حدودها مثل ابن الرومي ، ومنهم المتأمل لأسرار الحياة والموت والمجتمع مثل المتنبي وأبي العلاء .

أما إيداع البارودي فقد سار في خط مواز لهذا الخط الذي انتهجه في مختاراته ، وكانت البداية تلك القصائد والقطع التي ينص في تقديمها على أنه كان « يروض بها الشعر » ، ونرى فيها محاكاة لتلك النماذج التي أدمن قراءتها واستظهارها كما نرى في هذه القصيدة التي استهلها بقوله :<sup>(٧٤)</sup>

### تولى الصبا عني فكيف اعبيده

وقد سار في وادي الفناء بريدته

وهي قصيدة يبدو عليها طابع المحاكاة منذ البداية في هذا البكاء على الشباب مع أنه نظم هذا الشعر وهو في غضاضة الصبا ، ولعله أراد أن يوهنا بالابتكار في تلك الاستعارة الغريبة : استعارة « البريد » للشباب الذاهب ، ولكنها تبدو لنا بعيدة عن التوفيق .

غير أن القصيدة في جملتها نموذج لإحكام المحاكاة وبراعة التقليد ، حتى لو أننا نسبنا كثيراً من أبياتها للشريف الرضي لجازت هذه النسبة لدى كثير من القراء . ولتقرأ مثلاً هذه الأبيات التي يعبر فيها عن حنينه إلى معاهد حبه القديم في « وادي النقا » :

### أحن إلى وادي النقا ويسرني

على بعده أن تستهل سعوده

واصدقه ودي وإن كنت عالماً

بان النقا لم يذُنْ مني بعيده

معاني هوى تجري بدمعي وهاده

وتشرق من نيران قلبي نجوده

تضن بإهداء السلام ظلباؤه

وتكرم مثوى الطارقين أسوده

تساهم فيه الحسن والبأس فاستوت

ضراغمه عند اللقاء وغيبده

ووصل ذلك الحنين بالحديث عن تلك الحبيبة البدوية التي لا يخرج في وصفها عما هو معتاد في الشعر العباسي ، الذي يسترجع صور البادية ونسائها اللاتي يرى أولئك الشعراء مثلهم الأعلى في الجمال :

وفي الحي ظبي إن ترئمتُ باسمه  
تنمر واشيه وهاج حسوده  
تهيم به استاره وخدوره  
وتعشقه أقراطه وعقوده  
تأنق فيه الحسن فامتد فرعه  
إلى قدميه واستدارت نهوده  
فللمسك رياه وللبيان قده

وللورد خداه وللظبي جيده  
ويتقل من هذه المقدمة الغزلية للفخر بنفسه ومواقفه في معارك الحرب :  
وتحت جناح الدرع مني ابن فتكة  
معوذة الاتحط لببودة  
إذا حركته همة نحو غاية  
تسامى إليها في رغيل يقوده  
ومعترك للخيل في جنباته  
صهيل يهد الراسيات وثيده

.....

تقحمته والرمح صديان ينتحي  
نطاف الكلى والموت يمضي وعيده  
فما كنت إلا الغيث طارت بروقه  
وما كنت إلا الرعد دوى هديده

على أننا نسجل أن البارودي في تمده بمواقفه في مشاهد القتال لم يكن مجرد مقلد يحاكي النماذج الحماسية القديمة ، بل كان يصور واقعاً عاشه ، فقد كان إلى جانب موهبته الشعرية الغذة رجل سيف ومحارباً شجاعاً ، شهدت القيادات العسكرية بحسن بلائه في الحروب التي خاضها في جزيرة إقريطش (كريت) وفي الحرب الروسية التركية ، فحديثه إذن عن



مشاهد القتال واستبساله في خوض غمارها ليس من قبيل المحاكاة التي يتخيل فيها الشاعر المقلد بطولات مصطنعة ، وهنا نرى كيف يلتقي في شعر البارودي احتذاء النماذج القديمة بتصوير الواقع الحي . ولهذا فينبغي أن نحمل على محمل الجد قول البارودي في هذه القصيدة نفسها :

**أنا الرجل المشفوع بالفعل قوله**

**إذا ما عقيد القوم رثت عقوده**

**تعودت صدق القول حتى لو انني**

**تكلفت قولاً غيره لا أجيده**

ونرى مثل ذلك في قصيدة أخرى للبارودي يبدو أنه عارض بها الشريف الرضي مطلعها : (٧٥)

**سواي بتحنان الأغاريد يطرب**

**وغيري باللذات يلهو ويعجب**

وهو بعد مقدمة في الفخر بشجاعته في ميادين القتال على النحو الذي رأيناه في القصيدة السابقة ، يتقل هذه المرة إلى وصف مشهد من مشاهد الصيد أعقبه مجلس شراب :

**وفتيان لهُو قد دعوت ولكرى**

**خباء بأهداب الجفون مطنب**

**إلى مريع يجري النسيم خلاله**

**ببشر الخزامى والندى يتصبب**

.....

**فبينما نرود الأرض بالعين إذ رأى**

**ربيعتنا سرياً فقال: الأركبوا**

**فقمنا إلى خيل كان متونها**

**من الضمر خوط النضيران المشذب**

**فلما انتهينا حيث أخبر أطلقت**

**بزة وجالت في المقادير أكلب**

**فما كان إلا لفتة الجيد أن غلت**

**قدور وفار اللحم وانفض مأرب**

وهو وصف يذكرنا بمشاهد الصيد عند القدماء : من زهير بن أبي سلمى إلى طرديات أبي نواس وابن المعتز ، غير أنه ينبغي أن نستبعد هنا فكرة مجرد التقليد للشعر القديم ، فقد كان الشاعر يصور مشهداً حقيقياً عاشه في الريف الإنجليزي ، حينما دعي مع مجموعة من الضباط المصريين إلى رحلة صيد أعقبتها وليمة في دار مضيفهم النبيل الإنجليزي ، وكان البارودي قد أوفد في بعثة من الضباط في سنة ١٨٦٣ (وعمره آنذاك أربع وعشرون سنة) إلى فرنسا ثم إنجلترا لدراسة النظم العسكرية هناك . فالقصيدة إذن حصيلة تجربة حقيقية عاشها الشاعر ، غير أننا نلاحظ فيها كيف تتداخل صور هذه التجربة بالصور الموروثة عن الشعر القديم ، حتى في بعض تعابيرها الغريبة مثل وصف الخيل الضامرة وتشبيهها بأغصان الضيمران وهو الريحان البري .

وهكذا نرى البارودي دائماً في إبداعه الشعري حتى في هذه المرحلة المبكرة التي كان «يروض فيها القول» أو يعارض أحد الشعراء القدماء ناعلاً «على طريقة العرب» «لا يخلو أبداً من الحديث عن تجربة شخصية عاشها وانفعل بها . ونذكر على سبيل المثال قصيدة أخرى كانت من شعر صباه يفتتحها بقوله (٧٦) :

### بقوة العلم تقوى شوكة الأمم

#### فالحكم في الدهر منسوب إلى القلم

وهو افتتاح تقرير يوصله بالحديث عن فضل العلم وأثره في رقي الأمم على نحو فيه كثير من السذاجة ، غير أننا لا نتمضي في القصيدة حتى تستوقف نظرنا هذه الأبيات التي يودعها تأملاته حول الأهرام وأبي الهول :

#### فانظر إلى الهرمين المائلين تجد

#### غرائباً لا تراها النفس في الحُلُم

#### صرحان مآدات الأقلاك منذ جرت

#### على نظيرهما في الشكل والعظم

#### تضمننا جِئاً بآيات مصادرها

#### لكنها بقيت نقشاً على رضم

#### قوم طوتهم يد الأيام فانقرضوا

#### وذكرهم لم يزل حياً على القدم

#### فكم بها صور كادت تخاطبنا

#### جهرأ بغير لسان ناطق وفم

تتلو «لهرمس» آيات تدل على  
 فضل عميم ومجد باذخ القدم  
 آيات فخر تجلى نورها ففدت  
 مذكورة بلسان العرب والعجم  
 ولاح بينهما «بلهيب» متجها  
 للشرق يلحظ مجرى النيل من أمم  
 كانه رابض للوثب منتظر  
 فريسة فهو يرعاهها ولم ينم  
 رمز يدل على أن العلوم إذا  
 عمت بمصر نزت من وهدة العدم<sup>(٧٧)</sup>

وهي تأملات لا ترى فيها شيئاً خارقاً للعادة من ناحية الجودة الفنية ، ولكنها على كل حال  
 تستكثر على صبي كان «يروض القول» ، فلسنا نجد شاعراً من بني جيله يلتفت إلى مثلها ، بل  
 إننا نظنها هي التي أوحى لشوقي قصيدته الطويلة في أبي الهول التي مطلعها :

أبا الهول طال عليك العُصُر  
 وُيُلِّغَتْ في الأرض أقصى العُصُر

وللبارودي معارضات لبعض الشعراء القدماء : للنابغة الذبياني ولأبي نواس والبحري  
 والمتنبي وابن النيه ، ولكنها كانت من قبيل «رياضة القول» فما نظمها على الأرجح في مقتبل  
 حياته ، وإن كان بعضها مما قاله في سنوات نضجه مثل قصيدته في مديح الرسول ﷺ معارضاً  
 بردة البوصيري . فهو لم يسرف في هذا اللون من النظم إسراف شوقي الذي ألح عليه حتى آخر  
 سنوات حياته . ومعارضة الشعراء السابقين مغامرة ليست دائماً مأمونة العقبي ، لأن الشاعر  
 المعارض يقيد نفسه بقيود كان الشاعر السابق منها طليقاً حرّاً . على أن البارودي اختار لنفسه  
 قيوداً أخرى حينما ساقه إعجابه بأبي العلاء إلى نظم عدد ليس بالقليل من اللزوميات . غير أن  
 لزومياته تختلف عما أنشأه المعري في أنها تتناول العديد من الموضوعات ، ففيها خمريات  
 ومقطوعات غزلية ووصفية وهجاء وشكوى إلى جوار الشعر الزهدي والمواعظ والتأمل شبه  
 الفلسفي . وقد أدى به النظم على هذا النهج إلى الاعتساف واصطناع لغة يكثر فيها الغريب  
 الحوشي من الألفاظ المعجمية ، وليس ذلك أمراً مستغرباً ، فالقافية الموحدة على حرف روي  
 واحد كثيراً ما كانت قيداً يحمل الشاعر على التكلف فما الظن بالتقيد بحرفين . ولعل البارودي

أراد بهذه اللزوميات أن يثبت اقتداره ومعرفته الواسعة بغريب اللغة ، ولكنه لم يكن موفقاً في أكثر هذه المقطوعات ، وإن سلم له بعضها عما أودعه تأملات حول أسرار الكون ومصير الإنسان مثل مقطوعته في الروح بعد مفارقتها الجسد<sup>(٧٨)</sup> :

بَلِغْتَ مَدَاكَ مِنْ أَرَبٍ فَسِيحِي  
فَإِنْتَ الْيَوْمَ فِي جَوْفِ سِيحِ  
أو في سر الحياة والموت وحيرة الإنسان بينهما<sup>(٧٩)</sup> :

لَا مَرَّ مَا تَحْيُرَتِ الْعَقُولُ  
فَهَلْ تَدْرِي الْخَلَائِقُ مَا تَقُولُ

ولعل هذه المقطوعات هي التي بدا فيها بشكل أوضح تأثره بأبي العلاء ، وهي تعد أجود ما قاله في هذا الضرب من النظم .

على أن أجلى مظهر لتأثر البارودي بحصيلته من قراءاته للشعر القديم التي أودع خلاصتها في مختاراته ، هو مزجه بين تصوير تجاربه الشخصية في حياته ، وذلك الجو البدوي الصحراوي ، في تداخل بين الحقيقة والأحلام . وقد عمقت تجربة المنفى هذه المشاعر المتشابهة في نفسه ، فهو ينظر إلى ماضيه في مصر حيث قضى زهرة الشباب : فتى مرموقاً تشخص إليه الأبصار في إعجاب ، فهو القائد العسكري المشهود بشجاعته ، والسياسي الذي بلغ أعلى المناصب في الدولة ، وهو مع ذلك مقبل على متع الحياة له مغامراته الغرامية مع فتيات « حلوان » ومجالسه الجادة واللاهية التي كان له فيها مركز الصدارة ، فيغلب الحنين إلى هذا الماضي وتختلط صورته المذهبة بالرؤى التي كان الشعراء العباسيون يستحضرون فيها أجواء البادية ، على نحو ما نرى في قصيدته التي يذكر فيها وداعه للوطن في طريقه إلى المنفى<sup>(٧٩)</sup> :

وَمَا وَقَفْنَا لِلدَّوَادِعِ وَأَسْبَلَتْ  
مَدَامَعُنَا فَوْقَ التَّرَائِبِ كَالْمُزْنِ  
أَهْبَتِ بِصَبْرِي إِنْ يَعُودَ فَعُرْئَنِي  
وَنَادَيْتَ جِلْمِي إِنْ يَثُوبَ فَلَمْ يُغْنِ  
وَلَمْ تَعْمُضِ إِلَّا خُطْرَةَ ثُمَّ أَقْلَعْتَ  
بَنَّا عَنْ شَطُوطِ الْحَيِّ اجْنَحْهُ السُّفْنُ  
فَكَمْ مَهْجَةً مِنْ زُفْرَةِ الْوُجْدِ فِي لَفْظِي  
وَكَمْ مَقْلَةً مِنْ غُرْزَةِ الدَّمْعِ فِي دَجْنِ

وهو يذكر ما شهدته أيام مقامه الأخيرة في مصر ، مما نغص عليه حياته من مؤامرات  
ودسائس ، انتهت بفشل مشروعه القومي ، فيؤثر الهروب إلى جو البادية الطليق الحر الذي لم  
تلوثة حياة المدينة ، وماتعود الناس عليه من ضعة ونفاق وإخلاق إلى الذل :

فإن لم تجد في المدن ما شئت من قري  
فأصحر فإن البعيد خير من المذن  
صحار يعيش المرء فيها بسيفه  
شديد الحميا غير مفض على دمن

.....

لعمري لكوخ من ثمام بتلعة  
أحب إلى قلبي من البيت ذي الكن  
واطرب من ديك يصيح بكوة  
أراكية تدعو هديلاً على غصن  
وأحسن من دار وخيم هواؤها  
مبيتك من بحبوحة القاع في صحن  
تري كل شيء نصب عينيك مائلاً  
كانك من دنياك في جنتي عدن

.....

فتلك لعمري عيشة بدوية  
موطاة الأكفاف راسخة الركن

والمواضع البدوية التي تتردد في شعر البارودي والتي يبدو مقلداً فيها للشعراء العباسيين  
الذين كانوا يسترجعون فيها ماضي الحياة في الصحراء العربية ليست في الحقيقة عند  
شاعرنا إلا رموزاً لمصر ومعاهده فيها . فهو يقول في قصيدة له في منفاه بسرنديب معبراً عن  
شوقه للوطن<sup>(٨٠)</sup> :

اعاؤد بك ياريحانة الزمن  
فيلتقي الجفن بعد البين والوسن  
أشتاق رجعة أيامي بكاظمة  
ومابي الدار لولا الأهل والسكن

فكاظمة التي طالما تغنى بها الشريف الرضي ومهيار ليست هنا إلا رمزاً لمصر التي تختلط  
ذكريات البارودي في ربوعها بمشاهد البدوية . وفي قصيدة أخرى يقول (٨١) :

يا صاح لا بصرت ما صنع الهوى  
بأخيك يوم تفرق الأظعان  
يوم فقدت الحلم فيه وشفني  
وله أصاب جوانحي فرماني  
ولقد حننت لبارق شخصت له  
منا العيون ببارق الحنان

ومن جديد نرى هنا رمز ذلك الموضع في البادية التجديدية ، ولكننا نسجل هنا أيضاً اختياره  
للاسم ، فالأبرق توحى لنا بنيتة بالبرق الذي يذكره سطوعه بوطنه البعيد ، والحنان مشتق من  
الحنين الذي كان يسيطر على مشاعره .

البارودي في كل ذلك ليس مجرد ناقل أو مقلد ، وإنما تشبع بهذا الجو البدوي الذي تمثله  
بفضل قراءاته للشعر القديم ، حتى اختلطت في ذهنه صور الحياة البدوية بواقعة الحضري الذي  
كان يعيشه ، وهو يعبر عن ذلك في قصيدة من شعره المبكر نظمها في سنة ١٨٦٣ (٨٢) :

واليك من حوك اللسان حبيبة  
يغنيك رونقها عن التشبيب  
حضرية الأنفاس إلا أنها  
بدوية في الطبع والتركيب

فهو على الرغم مما يبدو في الظاهر على شعره من أنه «بدوي الطبع والتركيب» ،  
لا يفصل أبداً عن بيئته ، ولأنفك مصوراً حياته ولحظات سعادته وشقاوته ومشاعره ، خلال كل  
تلك اللحظات ، تصويراً قل أن نجد له مثيلاً بين معاصريه في صدقه . فهو لم يبعد عن الحقيقة  
حينما قال (٨٣) :

فانظر لقولي تجد نفسي مصورة  
في صفحتيه فقولي خط تمثالي

وهذه الحقيقة هي التي تنبئ إليها العقاد في دراسته للبارودي حينما قال (٨٤) : «موضع  
التفوق البارز في شعر البارودي أنه قد ارتقى في التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع في عهد  
كان حسب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة ليحسب من المتفوقين البارزين» .

وأضاف بعد ذلك وهو يقارن بينه وبين شوقي الذي يعد زعيم المذهب الإحيائي «الكلاسيكي» في الشعر<sup>(٨٥)</sup>: «في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لاثنين لحة من الملامح ، ولأقسمة من القسمات التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس . وقد يكون في حكم العقاد بعض المبالغة ولكنه فيما نرى مصيب في جوهره .

وربما دلنا على ذلك قلة شعر المناسبات في شعر البارودي ، فشعر المديح وهو الذي استغرق كثيراً من شعر المناسبات لدى شوقي وحافظ ، لا يكاد يمثل إلا نسبة ضئيلة في ديوان البارودي لانتجاؤه بضع قصائد...

ومن ناحية أخرى ، يجدر بنا أن ننبه إلى حقيقة قد تبدو غريبة في نظر الباحثين ، فقد اعتاد الكثيرون منهم أن يعدوا البارودي - بصفته رائد مذهب إحياء التراث - مثلاً للاتجاه التقليدي في الشعر ، وهو اتجاه الجيل التالي له من أمثال شوقي وحافظ ومحمد عبدالمطلب وأمثالهم ، على حين يذكرون أن الاتجاه «الرومانسي» الذي كان رد فعل لذلك الاتجاه ، هو الذي حمل لواء العقاد والمازني وشكري عند البعض ، وشعراء مدرسة أبوللو عند البعض الآخر . ومع ذلك فإننا لو تأملنا شعر البارودي ، لرأينا فيه إلى جانب اعتداده بالتراث والتقاليد الشعرية القديمة بذرة هذا الاتجاه «الرومانسي» . نرى مظاهر لذلك في شعره الذي عبر فيه بصدق عن حياته . بكل أحداثها وتفصيلها وعلى نحو من الخصوصية ، ليصبح فيه صوت الشاعر مجرد تعبير عن صوت الجماعة ، أو صوت فئة معينة من فئاتها ، وهذا هو مادعاه العقاد «شعر الشخصية» ، ونرى ذلك أيضاً في تعبيره عن حبه لجو البادية وبيئتها البسيطة والنفور من حياة المدينة ، مما ضربنا عليه بعض الأمثلة . وقد كان من أهم ملامح الرومانسية الأوربية عندما ظهرت بصفته رد فعل للمذهب الكلاسيكي : الاعتداد بذاتية الشاعر والدعوة إلى العودة إلى بساطة الطبيعة ، وهما ملمحان نراهما بوضوح في شعر البارودي أكثر مما يبدو لدى من تلاه من الإحيائيين . هذا وإن كانت الرومانسية التي نعنيها عند البارودي وفي الشعر العربي بوجه خاص ، لها سماتها الخاصة التي لا تتطابق بالضرورة مع مفهومها - أو بتعبير أصح مفاهيمها الأوربية .

#### □ مختارات البارودي والبيئة الأدبية العربية □

كان تمام طبع المجلدات الأربعة من مختارات البارودي في سنة ١٩١١ ، بعد وفاته بسبع سنوات ، وبهذه المختبرات وضع البارودي في متناول أيدي المشتغلين بالأدب والشعر خاصة نماذج كان معظمها مجهولاً من قبل ، حتى الشعراء المشهورون مثل أبي نواس والبحري والمتنبي وأبي العلاء كان شعرهم متداولاً في طبقات تفتقر إلى التحقيق العلمي السليم ، ولذلك كان

لكتاب البارودي قبول عظيم لافي مصر وحدها ، بل في العالم العربي كله . وربما دل على ذلك ماعلق به بعض الأدباء على المختارات من تقرّظ ، نذكر منه ؛ ماذيل به الشاعر إسماعيل صبري طبعة المختارات من أبيات يقول فيها<sup>(٨٦)</sup> :

ياطالب الدر بحر الشعر ثم قف  
هذي مغاوصه ملأى من الدر  
أوتيت سؤلك فاقرأ ماتخيره  
من خالد الشعر «سامي» خالد الأثر  
نعم الكتاب وما أمست صحائفه  
وأصبحت تهب الأيام من غرر  
خذ ماحواه وأغفل ماتجنبه  
واستغن عن عاطل الأوراق بالثمر

ونجد مثل هذا التقرّظ في الصفحات التي ألحقت بآخر المختارات بقلم الشيخ محمد رشيد رضا تلميذ الإمام محمد عبده ، وفيها يقول بعد أن تحدث عما أصاب الأدب العربي من تخلف بسبب الجهل بلغتنا وآدابها وأشعارها<sup>(٨٨)</sup> : «..... وأنى علينا حين من الدهر لايبالي جماهير المتعلمين منا بالوجود ، ولايبحثون عن المفقود ، حتى كانت النهضة الأدبية العلمية الحاضرة ، وطلق الناس ينشرون آثار السلف ، كما ينشدون ماجدده الخلف ، حتى أثروا بالمديهم من كسب وميراث ، فتكاثر الظباء على خراش ، وضافت الأوقات عن النظر في كل ماينشر ، واشتدت الحاجة إلى اختيار أحسن ما يروى منه ويؤثر» . ونظن أن الشيخ رشيد رضا قد بالغ كثيراً في حديثه عن كثرة مانشر من الآثار الشعرية الماضية ، حتى مست الحاجة «إلى اختيار أحسن ما يروى منها ويؤثر» على حد قوله ، فقد بقيت دواوين كثيرة حتى بعد نشر المختارات مجهولة أو مخطوطة . ولهذا فقد ظلت مختارات البارودي هي المصدر الأساسي ، الذي يطلع من خلاله المشتغلون على تلك الدواوين . وقد سبق أن أشرنا إلى أن من بين تلك التي انتخب منها البارودي مختاراته المسم بطبع إلا في الستينيات أو السبعينيات من هذا القرن ، بل بينها ما لا يزال مخطوطاً حتى اليوم .

وليس هناك شك في أن الجيل التالي للبارودي من الشعراء الإحيائيين مثل حافظ وشوقي وإسماعيل صبري ، قد انتفعوا من المختارات كما انتفعوا من شعر البارودي نفسه ، وقد اعترف بذلك بعضهم مثل حافظ وإسماعيل صبري وخليل مطران ومصطفى صادق الرافعي ، وكان



هؤلاء يترددون على مجلسه بعد عودته من المنفى ، ومن بين الأدباء العرب الذين اعترفوا بفضله شكيب أرسلان الذي جرت بينه وبين البارودي مراسلات شعرية ، ويدهشنا بهذه المناسبة أن شوقي الذي صار إليه لواء الشعر بعد البارودي ، لم يشر إلى دوره لاشاعراً ولامتخباً للشعر . ولعل ذلك راجع لمساهمة البارودي في الثورة العربية ، وقد كان شوقي بحكم صلته بالقصر معادياً أشد العداوة لعراقي حتى إنه «استقبله» عند عودته من المنفى بثلاث قصائد يهجوها أعنف الهجاء .

وعلى كل حال فليس هناك من ينكر دور البارودي في تجديد الشعر العربي الحديث سواء بما قدمه من إبداع ، أو بما أتخف به قراء العربية من هذه المختارات التي كانت أعظم حافز على إعادة النظر في تراثنا الشعري القديم .

لقد أوشك قرن من الزمان أن يمضي منذ وفاة البارودي ، ومع ذلك فإن أثره في إحياء الشعر العربي مازال حياً في أذهان أدباء العالم العربي حتى اليوم ، وكأن البارودي كان على ثقة من ذلك حينما قال متحدثاً عما خلفه من تراث :

**سبقي به ذكرى على الدهر خالداً**

**وذكر الغتي بعد الممات خلوده**

## □ حواشي الدراسة □

- ١ - الوسيلة الأدبية ، شعراء مصر وبيتاتهم في الجبل الماضي للعقاد ، الطبعة الثالثة ١٩٦٥ ، ص ١٢٦ .
- ٢ - ديوان البارودي ، بتحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف ١٩٥٣-١٩٧٠ .
- ٣ - ديوان الملقب العبدى ، نشر معهد المخطوطات بالجامعة العربية ، مقدمة الديوان .
- ٤ - المختارات ٤/ ٤٨٤ .
- ٥ - شعراء مصر وبيتاتهم في الجبل الماضي الطبعة الثالثة سنة ١٩٦٥ ، ص ١٢٦ ، ونعتقد أن البارودي كان له دور كذلك في جمع الكتب المودعة في المساجد وضمها إلى المكتبة الخديوية أثناء ولايته لوزارة الأوقاف .
- ٦ - شعراء مصر ، ص ١٢٦ .
- ٧ - حافظ وشوقي ، ص ٢٠٥-٢٠٦ .
- ٨ - الديوان ، ص ١٤ ، وانظر بحثنا الأندلس في شعر شوقي ونشره في مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٢ ، ص ٢١٤-٢١٥ .
- ٩ - مقدمة المختارات ، ٣/١ .
- ١٠ - ديوان البارودي ، ١/ ٥٦ .
- ١١ - ديوان البارودي ، ٣/ ٥٣١ .
- ١٢ - الديوان ، ٢/ ٢٤٠ .
- ١٣ - المختارات ، ٤/ ٤١٧ .
- ١٤ - المختارات ، ٤/ ٤٣٧ .
- ١٥ - المختارات ، ٤/ ٤٣٩ .
- ١٦ - المختارات ، ٤/ ٤٤٤ .
- ١٧ - المختارات ، ٤/ ٤٤٥ .
- ١٨ - المختارات ، ٤/ ٤٤٦-٤٤٧ .
- ١٩ - المختارات ، ٤/ ٤٥٣ .
- ٢٠ - ديوان البارودي ، ١/ ١٦٤ .
- ٢١ - المختارات ، ٣/١ .
- ٢٢ - ديوان البارودي ، ٣/ ٤٨٥-٥٠٦ .
- ٢٣ - الديوان ، ٣/ ٤٢٩-٤٣١ .
- ٢٤ - الديوان ، ١/ ٢٧٤-٢٧٥ .
- ٢٥ - المختارات ، ١/ ٢٧٨ .
- ٢٦ - المختارات ، ٢/ ٨٠ ، ونلاحظ أن ديوان أبي فراس لم ينشر إلا في سنة ١٩٤٤ بعناية الأستاذ سامي الدهان .
- ٢٧ - المختارات ، ٢/ ٣٠٢ .
- ٢٨ - ديوان مهيار الديلمي ، ط . دار الكتب المصرية ٥٥/ ٣ ، والبيت موجود في المختارات ٣/ ٤٠٣ . ونلاحظ أن ديوان مهيار ظل مخطوطا حتى سنة ١٣١٤ هـ . (١٨٩٦) حينما نشر في بيروت الجزء الأول منه حتى نهاية قافية الدال في طبعة مليئة بالتحريف والأخطاء ، ولم يستمر طبع بقية أجزائه ، ثم أعادت دار

الكتب المصرية نشره كاملاً في أربعة أجزاء بين سنتي ١٩٢٥ و ١٩٢٩، في طبعة أنيقة، إلا أنها لا تخلو بدورها من التعريف وإن كانت أجود تحقيقاً من الطبعة السابقة .

- ٢٩ - المختارات ، ٤١٩ / ١ .
- ٣٠ - انظر مقدمة الجزء الأول من ديوان البحري ، وكذلك الديوان ص ٩٥٠ و ٢٠٨٠ ، وفي هذا الموضع الأخير يسجل محقق الديوان أن البارودي رجع فيما يظهر إلى نسخة مخطوطة غير معروفة .
- ٣١ - المختارات ١٠٣ / ١ .
- ٣٢ - المختارات ، ١٢١ / ٢ .
- ٣٣ - المختارات ، ١ / ٢٠ ، ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٨٣ ، ١٨٤ ، ١٩٢ ، ٢١١ ؛ ٢١٩ / ٤ .
- ٣٤ - المختارات ، ١ / ١٨٨ .
- ٣٥ - المختارات ، ٤ / ٢١٤ .
- ٣٦ - المختارات ، ٤ / ٥ ، ٩ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٧ .
- ٣٧ - المختارات ٢ / ٢ ، ٣٩ ، ٥٦ - ٥٧ / ٣ ، ٣٣٠ .
- ٣٨ - المختارات ٢ / ٣٦٢ .
- ٣٩ - ديوان البارودي ٣ / ٥٥٧ .
- ٤٠ - المختارات ، ١ / ٢٦٥ .
- ٤١ - المختارات ، ١ / ٤١٢ ، ٢ / ٣٤٦ ، ١ / ٣٩١ على التوالي .
- ٤٢ - المختارات ، ٤ / ١٤٩ - ١٥٤ .
- ٤٣ - المختارات ، ٣ / ١٩٢ .
- ٤٤ - المختارات ، ٢ / ٣٦٦ .
- ٤٥ - المختارات ، ٤ / ١١٤ .
- ٤٦ - المختارات ، ٤ / ١٨٠ .
- ٤٧ - المختارات ، ٤ / ٤٢٢ ، ١ / ٤٠٧ على التوالي .
- ٤٨ - المختارات ، ٤ / ١١٥ .
- ٤٩ - المختارات ، ٣ / ١٩٠ .
- ٥٠ - المختارات ، ١ / ٤٠٢ .
- ٥١ - المختارات ، ١ / ٣٩٣ .
- ٥٢ - المختارات ، ١ / ٣٧ .
- ٥٣ - المختارات ، ٣ / ١٥٢ .
- ٥٤ - المختارات ، ٤ / ١٣٤ .
- ٥٥ - المختارات ، ٤ / ١٦٦ .
- ٥٦ - المختارات ، ١ / ٢٦٤ ، ٤ / ٥٠ على التوالي .
- ٥٧ - المختارات ، ٤ / ١٩٤ ، ٥٠ على التوالي .
- ٥٨ - المختارات ، ٢ / ٤٩ .
- ٥٩ - المختارات ، ٣ / ٣٢١ .
- ٦٠ - المختارات ، ٢ / ٩٩ .

- ٦١ - المختارات ، ٢٠ / ٢٨٤ .
- ٦٢ - المختارات ، ٢٠ / ٢٨٩ .
- ٦٣ - المختارات ، ٢٠ / ٣٧٨ .
- ٦٤ - المختارات ، ٢٠ / ٣٨٩ .
- ٦٥ - المختارات ، ١ / ٤١٢ .
- ٦٦ - المختارات ، ١ / ١٤١ ، ١٤٧ .
- ٦٧ - المختارات ، ٢٠ / ٢٠٢ .
- ٦٨ - المختارات ، ٢ / ١٦ ، ٣ / ٣٣١ ، وفي مواضع أخرى عديدة حيث يرد اسم الشاعر .
- ٦٩ - المختارات ، ٢ / ٣٠٣ ، وهذا الخطأ موجود أيضاً في الديوان المطبوع بدار الكتب ( ١ / ٣١٦ ) مما يدل على أن البارودي رجح في نقله إلى نفس المخطوطة التي اعتمد عليها مخفقو الديوان .
- ٧٠ - المختارات ، ٣ / ٣٣٩ .
- ٧١ - المختارات ، ٢ / ٣٠٧ .
- ٧٢ - المختارات ، ٢ / ٩٧ .
- ٧٣ - المختارات ، ٤ / ٩٩ .
- ٧٤ - ديوان البارودي ، ١ / ٢٢٤ .
- ٧٥ - الديوان ، ١ / ٨٩ .
- ٧٦ - الديوان ، ٣ / ٢٦١ .
- ٧٧ - «هرمس» المذكور هو الاسم الإغريقي للمعبود المصري «تحت» وكان المصريون القدماء يعدونه رسول السماء إلى الأرض يحمل إلى الناس العلم والحكمة ، و«بلهيب» هو اسم لأبي الهول .
- ٧٨ - الديوان ، ١ / ١٧٤ .
- ٧٩ - الديوان ، ٣ / ٢٠١ .
- ٨٠ - الديوان ، ٤ / ٥ .
- ٨١ - الديوان ، ٤ / ٥٢ .
- ٨٢ - الديوان ، ٤ / ١٣٦ .
- ٨٣ - الديوان ، ١ / ٩٩ .
- ٨٤ - الديوان ، ٣ / ١١٥ .
- ٨٥ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ١٤٠ .
- ٨٦ - نفس المرجع ، ص ١٥٦ .
- ٨٧ - المختارات ، ٤ / ٤٨٥ .
- ٨٨ - المختارات ، ٤ / ٤٨٨ .

## □ دكتور إبراهيم عبدالله غلوم - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور علي الباز على تفضله بقراءة الملخص هذه القراءة الهادئة الرزينة التي كما أعتقد تنزل هذا البحث منزلاً طيباً لدى جميع الإخوة المشاركين ، وفي الحقيقة إن غياب الدكتور مكّي ، قد يفرض علينا بعض المسائل التي أود أن أنه إليها قبل أن يتفضل الأستاذ كمال عمران في تعقيبه ، فبحكم غياب صاحب البحث ، ستقوم رئاسة الجلسة بالرد على بعض المداخلات ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ستعطي الفرصة للمعقب الرئيسي بحكم أنه قد تداخل مع البحث فترة أطول ، وأكثر تأملاً ، سنعطيه الفرصة أيضاً للرد إن شاء أن يرد ، وللدكتور علي الباز أيضاً إن شاء ذلك ، وللبعض بحيث لا يتجاوز ثلاثة معقبن ليتفضلوا بالرد على أي شيء أو على أي مداخلات تناولت ما طرحه الدكتور محمود مكّي في ورقته وسأعطي الفرصة الآن للأستاذ كمال عمران .

والأستاذ كمال عمران ولد بمدينة تونس . وهو متخرج في دار المعلمين العليا من كلية الآداب بتونس ويعمل أستاذاً بجامعة تونس الأولى ، كلية الآداب ، ومن مؤلفاته المطبوعة :

- الإبرام والنقض - قراءة في الثقافة الإسلامية .
- التجريب والتجريد في الثقافة الإسلامية .
- محمد بيرم الخفامس « وهو من رجال الإصلاح » .
- في الشعر التونسي المعاصر .
- أبوحيان التوحيدي بين الفكر والوجدان « مؤلف مشترك » .
- الترجمة ونظرياتها « مؤلف مشترك » .

وقد شارك في العديد من الملتقيات ، ونشر العديد من البحوث ، ويشرف على أحد الإصدارات المعنية بالدراسات الفكرية في الفكر الإصلاحي التنويري ، وأدعوه ليتفضل بتعقيبه .

## □ تعقيب الدكتور كمال عمران \*

اضفت دراسة أ. د. محمود علي مكي على مختارات البارودي صبغة علمية كشفت عن أغوار لها جلية ، وكأنها لم تبق فيها شيئاً ولم تذر ، إذ أحاط الدارس المسألة بسياج من القضايا وصفاً وتحليلاً وتعليلاً . فالاستفادة من هذا العمل على قدر كبير من الأهمية وإنها تدعو - في نظرنا - إلى أفراد دراسات أطول تستكشف قيمة المختارات وتستنبط منها القراءات والآراء ، لأنها علامة على ذات المتخير ، وعلى العصر الذي ينتمي إليه ، ولما كان صاحب المختارات شاعراً فإن الدراسة تمحّض للربط بين الانتخاب من قول الغير والشعر الذاتي ، والشواحي كثيرة بين الجانبين . اختار التعقيب على هذا البحث المتميز أن يركن إلى ملاحظات مرتبة تتأزر لتغذي الصلة بين البارودي ناقدًا قارئاً - في المختارات - والبارودي شاعرًا رائدًا لحركة الإحياء في الشعر العربي الحديث . والملاحظات تسأل بتأمل المختارات وتسعى إلى النبش في باطنها بالقدر الذي سنح ؛ لأن مسألة المختارات بحاجة إلى فيض من الدراسات ، وإلى أعمال مخبرية ضرورية ، ترفع النقاب عن مركزاتها وتعين على تقويم وظيفتها الأدبية النقدية .

تنبؤاً مختارات البارودي منزلة ذات بال لأنها لخصت رؤية أدبية وموقفًا نقدياً في عصر غلب عليه التحذلق وقل فيه الإبداع وخمد ، فهي مدونة منتقاة استجابة لأمرين ، أمر ذاتي يعكس ذوق البارودي ، ويفضي حاجته إلى الارتواء بمعين من الشعر العربي هو الشعر العباسي ، وهو في الآن ذاته ضرب من الإخلاص للشعر الذي صقل القريحة ووجّه الطبع وأبّغ الحس والغريزة ، وأمر موضوعي يضرب في غاية تعليمية تشد رفع الغشاوة عن أبصار المقلدين الذين قيدوا الشعر فجعلوه نظماً جافاً وأبطلوا الإبداع فحوّلوه استنساخاً هجيناً وأفرغوه من لذة الخلق ، فالمختارات شاهدة للبارودي على عصره ، وإشهاد على أن للشعر العربي نبضاً يرتقي إلى التعبير عن قضايا العصر ولا يفضي عن خلجة النفس البشرية ، وبها يكسر قيود الزمان ليحط الرحال في التاريخ لا تخليقاً في المناهات بل انصهاراً في التجربة الشعرية الأصلية نوساناً دائماً بين أقطاب الوجود الإنساني بين العزة والصغار ، بين الكبرياء والمذلة بين الظفر والفشل بين السعادة والشقاء ، فهي العلامة على أن الأدب قرارته نفس الإنسان . ومامن شك في أن المختارات كما رتبها البارودي معسودة بأراء نقدية<sup>(١)</sup> بدأت تنكر البنية التقليدية بالترجمة وبالتنظن إلى إبداعات الآداب الأجنبية ، وقد كان للترجمة منذ عهد محمد علي حظ غير يسير

\* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

وإن لصدها مهما كان الجنس الذي تعرب تأثيراً يؤكد فعل المثاقفة ، ويدعو إلى استلطاف الأصول الثالثة لتكون عنوان التجذر في الهوية وإن هذا المناخ الذي وصفنا إلحاحاً على دور المختارات لهو الذي يغري بالإغضاء عن المبالغة وعن التمجيد ، فلم يكن البارودي طفرة أو مفاجأة ، لإرهاص يشر به إلا إذا قيس إلى كثافة التقليد وإلى تعاظم المروق عن الخلق الأدبي فهو نتيجة طبيعية لمسار بدأ مع محمد علي أيقظ الهمم على طلب الترقى ، ولا يخرج البارودي خروجاً سحرياً عن الوضع المتوثب إلى الجديد . بيد أن قابلية الرجل لاحتضان التجديد الشعري كانت مناسبة لإعلان ضرورة الإحياء وهذا لا مراء فيه .

#### □ قراءة الجدول □

يؤدي النظر في الجدول إلى ملاحظات يمكن الانطلاق منها لفهم خصائص تمس المختارات . الملاحظة الأولى هي أن ترتيب الشعراء حسب عدد الأبيات لا يخضع لترتيب المتعارف بينهم ، أي بين طبقة أولى وثانية ، كما دأب النقاد على التصنيف . ولم يجار البارودي السائد من الأحكام في كتب الأدب والنقد ولم يساير المؤلف والمعهود عند الناس ، بالركون إلى أشهر الشعراء فمن دونهم شهرة ، وهو اختيار يفرض استنتاجاً هو أن المختارات عند البارودي تصنيف يقوم على اعتبارين متآزرين هما خدمة الغرض من جانب ، والتعريف بالمجهول من الشعراء أو المنسي منهم من جانب ثان فليس المنسي حتماً دون المعروف جودة وليس المغمور بالضرورة أقل من المشهور نفاذاً إلى التجربة الشعرية التي تقرن جودة القول بصدق معاناة الذات ففي معارض ما هو منسي ما يضاهي المتشعر الرافي ويرتفع إلى تأكيد المسالك المعبرة عن الكون الثقافي السائد في العهد العباسي . وليس عجباً في هذا الإطار أن يتبوأ سبط بن التعاويذي «م ٥٨٤» المرتبة الثالثة من حيث عدد الأبيات في هذه المختارات وأن يحتل ثمانية شعراء من الذين أعوزتهم الشهرة بالقياس إلى غيرهم - على الأقل - المراتب الأولى في عمل البارودي وليس طبعياً أن تنوهم ازدهام المادة على التخير ، أو أن نظن شعر المعروفين غير واف بالقصد ، فالعباس بن الأحنف شاعر غزل رفع لواء الغرض فأصبح سلطة فيه ولكنه دون سبط بن التعاويذي أبياتاً . والأمر ذاته إذا قسنا عدد أبيات أبي الطيب المتنبي إلى الأراجاني . ويمكن أن نقبل الجدول على وجوه فتأكد من خصيصه تميز بها عمل البارودي هي رفع الغبار عن عدد من الشعراء المنسين أو المقلين . تتمثل الملاحظة الثانية في أن الجدول يفصح عن تمييز بين الشعر والشاعر ، ولا يعني التمييز في هذا السياق الفصل بينهما بقدر ما يوحي بالروية .

الترتيب	الزهد	الهجاء	النسيب	الصفات	الرفاء	المديح	الأدب	اسم الشاعر
٢٩	٢٤	١٠	٢١	٢٧	٢٨	٢٧	١٣	١ - بشار بن برد
٢٨	-	-	٦	-	-	-	-	٢ - العباس بن الأحنف
٢٤	٢	١٣	٣٠	-	٢٤	٢٨	٢	٣ - أبو النخعة
١٦	٣	٩	٢٠	١	١٩	٢٥	١٧	٤ - أبو نواس
٢٥	١٦	١٩	٢٤	١٢	٢٠	٢٤	٢٢	٥ - مسلم بن الوليد
٧	٩	٢	١٦	١١	٦	٤	١١	٦ - أبو تمام
٣٠	٨	١٨	٢٨	٢٠	٢٧	٢٣	-	٧ - ابن الزيات
٢	٦	٥	٥	٥	٣	١	٨	٨ - البحتري
١	٤	١	٩	٣	٦	٢	٣	٩ - ابن الرومي
٢١	٧	١٠	١٨	٤	٢٤	٢٦	١٤	١٠ - ابن المعتز
٦	٩	٦	١٤	٨	٤	٦	٦	١١ - المتنبي
٢٤	١١	-	٢٣	٢٥	١٦	٢٢	١٤	١٢ - أبو فراس الحمداني
٢١	-	١٧	٢٥	١٣	١٨	١٦	-	١٣ - ابن هانئ
٨	-	٧	١١	٢	١٠	٧	١٤	١٤ - السري الرفاء
٩	-	-	١٩	١٦	٥	٨	١٢	١٥ - ابن نباتة السعدي
٤	٥	١٠	١	٩	١	١٠	٢٧	١٦ - الشريف الرضي
٢٠	-	-	١٣	٢١	١٣	١٨	١٩	١٧ - التهامي
٢٠	-	١٥	٩	١٠	٢	١٢	٩	١٨ - مهيار الديلمي
١٤	١	٢٠	٢٧	١٧	٩	٢١	١	١٩ - أبو العلاء المعري
١٥	-	٨	٨	٢٣	٨	١٥	٢١	٢٠ - صرد
٢٢	١٤	٢٠	١٤	٢٨	١٥	١٧	٢٢	٢١ - ابن سنان الخفاجي
١٣	-	-	٢٦	٢٢	٢١	٩	٢٥	٢٢ - ابن حيوس
١٦	٨	-	٧	١٤	١٢	٢٠	٥	٢٣ - الطغراني
١٢	-	٤	١٧	١٨	٢٢	١٣	٤	٢٤ - الغزي
٢٣	-	-	٢٢	٢٦	٧	١٩	-	٢٥ - ابن الخياط
٥	١٣	١٢	٢	٧	٢٣	٥	١٠	٢٦ - الأرجاني
١١	-	١٨	٣	١٥	١٤	١١	١٧	٢٧ - الأيوودي
١٨	-	١٦	٢٩	١٩	١٧	١٤	٢٠	٢٨ - عمارة اليمني
٣	١٢	٣	٤	٦	١١	٣	٢٢	٢٩ - سبط بن التماوذي
٢٧	-	١٤	٢٦	٢٤	٢٤	٢٣	-	٣٠ - ابن عتير

التي يحملها البارودي في المختارات وهي الإشباع<sup>(٢)</sup> بالشاهد مهما كانت السبيل الى الإشباع ، وجدت عند شاعر معروف أو غير معروف فمناطها هو التوفيق في تبليغ الغرض وهذا ما يجعل عدد أبيات أبي نواس في الزهد مرتفعاً قد بوله المرتبة الثالثة ، رغم أنه شاعر ممن في الخمرات



فلم يكن ما برز فيه عائقاً دون ما قلَّ عنده ، إذ عيار الاختيار الجودة وحسن الإقناع وهذا لا يعني أن مختارات البارودي أخلَّت بما عهد عند القدامى من تصنيف للشعراء فهو أبقي على تميز ابن الرومي في الوصف وفي الهجاء على سبيل المثال ، ولكن غاية الإثراء والتنوع واضحة في تعدد الشعراء وفي انتقاء الشعر الذي يناسب المقام . الملاحظة الثالثة ترتبط ببداية المختارات ونهايتها ، فهما طوقان من جنس متقارب أحاط بهما البارودي الأغراض الأخرى فهما علامة على قراءة ودليل على موقف . ان منطق الاختيار كان يكون تنازلياً يبدأ بالعدد الضخم إلى القليل ، فيتحول التصنيف إلى الترتيب الموالي :

١	- المديح	: ٢٤٠١٨٥
٢	- النسيب	: ٤٠٦١٦
٣	- الصفات	: ٣٩٩٣
٤	- الرثاء	: ٣٤٠٠
٥	- الأدب	: ١٦٩٧
٦	- الهجاء	: ١٢٢٩
٧	- الزهد	: ٤٧٣

لم يبن ترتيب المختارات على التدرج ، بل نهض على تصور كما ألقينا ، وهو موصول إلى فهم البارودي لوظيفة الشعر ، وإلى الغاية التعليمية الملازمة لها وهي لا تنأى عن البعد الأخلاقي تهدياً للنفوس ورياضة للأفهام فالريّض بمختارات البارودي يبدأ بالأدب وينتهي بالزهد ، وكأنها عنده الإطار المحتضن لكل أغراض الشعر العربي . فليس التنبيه إلى المثل العليا وإلى الأخلاق الحميدة إلا لب الشعر وتذكيراً بالجذر الأول ، فإذا خاض الشعراء لجة المدح والرثاء والنسيب والخمريات فإن للشعر معدناً جوهرها صعباً هو التهذيب . أليس الشعر «ديوان أخلاق» مزوج بكذّ الروية «ما خطة الفكر من بحث وتنقيح» وهو مؤتمن على «أركان المملكة» وقيم على تأديب «المغرور» . الأدب بداية المختارات فهو قوام الأخلاق وقيمه لا تنشأ إلا بالمرتبة التي أقرها البارودي فأنحة للشعر ، فلا يعكس عدد الأبيات قلة عناية وهو رأي د . محمود علي مكي بقدر ما يحيل على الأمر الأول الذي سعى به البارودي إلى أن يجذره في القيم حكمة وعظة ، وليست الحكمة مثلاً سائراً ولا مبدأً مثالياً ، وإنما هي تجربة يخوضها الشاعر أو يقتنصها ، ليولد منها صورة ، تلخص فعلاً بشرياً أثيراً ، فهي طاقة الإنسان الشاعر والمتلقي في آن ، على ان يحكم

تنظيم الحب حتى يستحيل عقداً منضوداً ، فلا قيمة للعدد في هذا السياق ، ما دامت الدلالة معنة في السلوك البشري التمرد ، وإن التمرد لهو بداية الخلق . وليست العظة إرشاداً مقبلاً أو وعظاً محرراً بل هي الوعي المنشود والتبصر المرتقب . أي ليس بعد البداية الأدبية يمكن أن يقتزن بالأغراض مهماً كان موقف البارودي منها - شأن موقفه من المدح - وقد حصن المختارات - بالأدب في البدء وبالزهد في الخاتمة إذ الأدب يشحن القارئ المتعلم المرتاض بالقيم ، والزهد يُثقي في نفسه قناعة هي أن الدنيا مزرعة للأخرة « ٢ » ولا ضرر أن تؤيد هذا الفهم بالفترة التي ارتضى فيها البارودي ترتيب ما انتخب من الشعر ، وأملى الديباجة دون أن يأتي على نهايتها ، وهو في نهاية المطاف يستجيب لوظيفة الشعر كما حملتها السنة الشعرية أو العمود والعار ، فالأدب في بداية المختارات والزهد في نهايتها « تعليم » يوجه الجمهور في حياته الفردية والجماعية ويسهر على مصير المجتمع بالقيم والمبادئ ، وإن هو خالص في الأدب والزهد فإنه ممزوج في الأغراض الأخرى صلب المختارات بالإمتاع ، فقد تستنكف النفس من مبالغات المديح ولكنها تستأنس إلى الجودة في التصوير ، كذلك الأمر في الغزل والهجاء والخمرات فهي مطايا الالتذاذ . على أن التعليم لا يخلو من إمتاع والإمتاع لا يفرغ من التعليم فهما متعاضدان على أقساط متفاوتة في الشعر العربي .

#### □ اختيار الشعر العباسي □

تعرض العقاد إلى مختارات البارودي فرأى فيها صورة القارئ المستقصي لما في دواوين الشعراء العباسيين من أبواب الشعر المشهور ولهذا الاستقصاء وجه يعبر عن منطلق يؤكد في الاختيار حرصاً على التعليم ، وعلى توجيهه نحو التعامل المناضج مع الظرف الزماني الذي عاشه البارودي ، وهو ظرف خطير ، كان بحاجة إلى رؤية تستنبت من الأدب العربي موقفاً لا يكتفي بطريقة التعامل مع الأدب ولا يقع بالوقوف على مواطن الأدب والجمال ، كما يمثلها شعر الشعراء المنتخب بل يصل أيضاً إلى تمسك بأرضية صلبة عليها ينحت البناء الأدبي والفكري وهي التجديد . إن مدونة الشعر العباسي التي اختارها البارودي منرج في الشعر العربي يضاف إلى الصرح الذي شيده الجاهليون وإذا كان شعر الجاهليين قاعدة الشعر عند العرب وذروة من ذراه فإن الشعر العباسي تحول لا يتنكر للأصل ولكنه يضيف إليه ، فكان الشعر عبارة عن ذهنية سادت ، تولدت عن الوعي بضرورة التجديد ، فهو عنوان الإدراك الفكري والحضاري المنصهر في الذوق الأدبي ، ولعل هذا ما يفسر استئثار الخطاطب الشعري دون الشتر بمجالات التعبير لأن هذا الخطاطب كان الأقدر على الارتباط العضوي بما كان يشغل الذات العربية الإسلامية طلب

الواقع الحضاري المتميز الذي أحس بضرورة التطوير ، فلم ينفصل الشعر عن الأصل الجاهلي بل عانق حومته ، ولم يغض عن الظرف الحاد وقد قلبت فيه حياة العرب غير الحياة فجاء الشعر محتضناً لهذا الظرف ، ومنعتاً عنه في آن فلم يكن الشعر العباسي تسجيلاً للواقع وترصداً لما ساد فيه من تحول فكري وحضاري ، بقدر ما كان مرتعاً وجد فيه الشعراء الحرية اللازمة للتعبير عن الذات ، بغض النظر عن الفروق العرقية أو الطبقية . إن في اختيار البارودي للشعر العباسي رؤية يتكتم فيها السعي إلى التجديد ، والتجديد هو من روح الشعر العباسي في المنتخبات وما يعتمل فيها من نحت لقول الشعر لم ير سب في النمط الجاهلي وإنما قدس مرتكزات جديدة قاعها جاهلي ولكن نبضها عباسي ، وليس تضخم عدد الشعراء العباسيين مبرراً وحيداً للاختيار بل هو موثوق الصلة بالرؤية التي يحملها بدءاً بأبي تمام والبحتري وانتهاء إلى أبي الطيب وأبي العلاء ونجد في هذا الإيثار ما يدعم روح التجديد بالإيمان الراسخ بالشعر ، فهو لا يحمل وظيفة التهذيب فحسب بل ما يضيف إليها الطاقة على امتلاك ناصية التعبير عن خلجة الذات العربية ، ليقي ديوان العرب ، يضطلع بسجلهم ويهتتم لفعل التجديد حينما ينع المناخ له . يكمن وراء اختيار الشعر العباسي محضاً ، موقف من الشعر ومن الحياة في آن ، وهو موقف التجديد المنبجس من معدن الأصل ، فسنة الحياة التجدد وسند الحياة هو الشعر ، فهما في الضمير العربي عمتزجان . ولاضير أن البارودي كان واعياً بأن الظرف التاريخي كان بحاجة إلى كسر قيود التقليد ، وفك عقال الإبداع وإن هذا الوعي لهو من صفات الزعامة والريادة . فليس المهم أن يكون البارودي طلعة ولا تعرف أحداً من أبناء جيل البارودي أو أبناء الجيل الذي تلاه ، قرأ أكثر مما قرأ من دواوين العرب واستفادت صياغته من هذه القراءة أكثر مما استفاد إذ الأهم النسق المتولد عن القراءة والمدرج الذي يفضي إلى الاعتقاد في النقلة النوعية وهي عند البارودي قد تأسست على المعين العباسي ذي الصبغة التجديدية تفاعلاً بين الشعر والدفق الحضاري الذي أنتجه العباسيون فليس الشعر المنتخب رياضة للتعليم واختباراً للسوس ، حسب عبارة أبي العلاء بل هو القادح إلى تجديد يحتمه الوضع الحضاري الذي خبره البارودي ، واختبره في الحياة السياسية والاجتماعية فضلاً عن العالم الشعري الذي شيد .

#### □ الاختيار موقف وقراءة □

فالمختارات موقف وقراءة معاً هي موقف حضاري وهي أيضاً قراءة نقدية أدبية . وليس الموقف الحضاري الذي يلزم المختارات بسيطاً عادياً بل هو -في نظرنا- عميق مركب أما العمق فيتمثل في طبيعة الحياة الفكرية والمعرفية والثقافية .

نستعمل العبارة في الاصطلاح الأنثروبولوجي التي عرفها الواقع التاريخي العربي عموماً ، والمصري خصوصاً ، وهو يتميز بأمر جلل انعكس في انهيار بُنى العالم التقليدي وفي ظهور بُنى العالم الحديث وما استتبع الانهيار من انطفاء لهيب المركزية الإسلامية ، واندفاق المركزية الأوروبية ولا حاجة لنا أن نعيد المراحل التي عرفها واقعا العربي في هذه الفترة ، ولكن الإلحاح على ما طرأ من تغيير في هذا الواقع ، يرفع شأن الموقف الذي يتبدى في مختارات البارودي على المعنى الذي أشرنا إليه وهو التجديد .

لقد تميزت البيئة العربية الإسلامية بالتقليد<sup>(٣)</sup> ولم يكن هيناً كسر القيود المكبلة وقد اكتسبت نوعاً من القداسة المزيفة كانت عائقاً دائماً دون طلب الجدة والتغيير ، ولعل السلطة المعرفية السائدة في هذه الفترة هي الهروب من الواقع المائج بالخناص المصطلم بالتزقي الأروبي إلى النص الجاهز فلم يعن بالخلد أن الاجتهاد<sup>(٤)</sup> هو القاعدة الضرورية للنهوض بالمعرفة العربية الإسلامية وبث الروح في الحياة الثقافية الخالدة إلى الأمتثال ولا شك في أن البارودي وقد خاض تجربة في الحياة عاتية . . قد أدرك بعضو البديهة أو بكذ الروية أن الواقع يفتقر إلى موقف فكري يبدد كثافة التقليد والاتباع الساذج ويوقظ في الكيان العربي الطموح إلى حركة التزقي فكان الموقف الحضاري مركباً من هذه الجهة لأنه يقترن بالوضع العربي الداخلي وبالحيط الخارجي .

لقد كان موقف البارودي من خلال مختاراته اختراقاً لبيئة ثقافية ساكنة لم تؤثر فيها الحداثة الأوربية إلا تأثيراً سطحياً لم يكن كافياً ليرجحها نحو إنتاج المعرفة والأدوات الضرورية للاستواء في الحضارة الجديدة ولكن هذا الموقف على قيمته لم يكن صورة إلالوعي بضرورة التشديد لاحتيمه التغيير ولا يستدعي التجديد نقضاً للسنن أو كسراً للنسق السائد فهو يقنع برفض التقليد ويرضيه التشنيع بالاتباع ولكنه لا ينتقل إلى كون مغاير ولا يستحيل نقلة نوعية ، ولا سبيل إلى مطالبة البارودي بما لم يكن ممكناً في الظروف التاريخية التي عرف ، فقد كان له الفضل في إنشاء قواعد الإحياء والبعث الشعري ، ولكن الرجل قد هيأت له الحياة (من سنة ١٨٣٨ - ١٩٠٤) أن ينتصب شاهداً على عصر اقتحمت فيه الحضارة الأوربية الواقع الشرقي عنوة أو صلحاً ، وكان الشاهد فاعلاً صاحب تجربة اجتماعية ثرية سياسياً وفكرياً وإبداعاً . فهل أقصى ما يتبلغ الشاهد الدعوة إلى التجديد . إن للبارودي لامحالة شرف المبادرة وهي جرأة محمودة بلا جدال ، ولكن الشرف معقول بالبيئة التي إليها ينتمي ، ولم يدرك ذرى الواقع الإنساني المتوئب إلى الحداثة ، بل إنه توجس خيفة من الطارئ حملاً النقلة العنيفة ثقافياً وحضارياً ، فلا مجال حيثئذ لرفع منزلة الشاعر - وهي كبيرة بما فعل في الحدود المسطرة في

عصره إلى معانقة الحداثة ، ولو فعل لكان خير من أدرك أصالة الشعر العربي وحدانية الفكر الأوروبي . فيكفيه أنه آمن بالاختارات وبشعره نصيباً متمسكاً بالبقاء والاستمرار ، فكان شاهد عصره بالشعر ، وناطقاً عن ذاته به ، ولكنه لم يفلت من سلطان التاريخ إلا قليلاً ليفتن قراءه ومتلقيه عبر العصور ، وقد كان الواقع العربي يسير الهولنا نحو الحداثة ، فكانت قدر شعره ، ومصير ثقافته ، ويكفيه أيضاً أنه استجاب بشعره لمطالبات الواقع التاريخي فوفى بحاجة معاصريه ، وضمن من الأبعاد التي عاشوا أو إليها كانوا يتوقون ، حشوداً تنزل في التاريخ ولكنها لا تستديمها ، لأن الحداثة كانت أشد وأبقى . نشأت عن هذا الموقف الحضاري المركب قراءة نقدية أدبية ، ولا يعسر أن نلمس في النشأة إيماناً صارماً عند البارودي بالشعر ، فهو أداة صالحة للإسهام في زرع الوعي ، فكان الشعر السيف البتار القادر على كسر حجب التقليد ، قد يلوح الربط بين الموقف الحضاري والقراءة النقدية هشاً أو ضرباً من التعسف ، ولكنه في الحقيقة ضروري أكيد ، لأنه ليس أقدر من الشعر عند البارودي نسجاً على متوال الفحول على النفاذ إلى باطن الذات العربية وعلى استنهاض الهمم لمعطف القلوب على القيم الأصيلة على وجه الخصوص . فاختارات قراءة البارودي لمدونة الشعر العربي قامت على اختيار النموذج العباسي وهو متعرج الشعر الخطير ، وقد فرضت عليه ترتيباً تمثل في الأغراض بالطوق الأدبي التوجيهي . فإن كان أبو تمام بالحماسة قد اختار مسلك الشعر الحربي المتصل بالفخر والقوة والوعيد والوصف ، وأثر لهذا المسلك المنبت الجاهلي فهو قد عكس قراءة تؤكد الانتماء - رغم التجديد - إلى الأصل الأعرابي ، وقد تدعو إلى موقف حضاري كان يستنفر الحماسة في الثلث الأول من القرن الثالث الهجري ، إزاء ما طبع الحياة الحضورية من ليونة ، وإزاء الشوكة النصرانية في في الثغور فضلاً عن الفتن الداخلية التي كانت تنخر المجتمع العباسي فهو قد وعى طبيعة الوضع ، فطلب الموقف المناسب بالقراءة الضرورية . ويمكن على وجه من وجوه القياس ، أن نجد القوائم المشتركة بين أبي تمام رائد مدرسة التجديد والبارودي زعيم حركة الإحياء . ولا يخفى أن وراء القراءة عند البارودي ذوقاً أدبياً ذاتياً أراد أن ينقلب إلى ذوق موضوعي وإذا كان الذوق كما قال محمد مندور «راسباً من رواسب العقل الخفية»<sup>(٥)</sup> فهو العلامة على التجذر في التجربة الاجتماعية بكل عناصرها السياسية والاقتصادية ، خصوصاً وعلى الغوص في المعرفة والحياة الفكرية ، فلا يسنج الذوق لكل طالب .

#### □ الاختيار عنوان ذوق □

لأن الذوق دربة ومران وليس شهوة أو نزوة ، فهو يحتضن العقل ، وإن كان يصدر عن

انطباع ، فالذوق هو خلاصة الزاد المعرفي وزبدة التعليم بطريقة مدرسية أو عصامية . وكلما  
رسخ الإنسان في طلب العلم - بالمعنى التقليدي في هذا السياق - بان الذوق واشتدَّ عوده ونفهم  
بهذا الذوق قدرة البارودي - في الحدود التي تميزه في عصره - على ولوج الكون الشعري وعلى  
انتخاب ما يصلح لتهديب النفس ولصقل الذوق رياضة بالذائقة العربية الأصيلة كما رأها ، فذوق  
البارودي من جنس الثقافة الذائقة في عصره ، يتسم باللون التقليدي وإن هو نبذ الموجود وسعى  
إلى المنشود كما فرضه التقدم والتجديد . وصورة التقليد في الذوق محكومة بالإطار الأخلاقي ،  
وهو التمييز بين «الأصلح» و «الأفسد» باعتبار ما يلزم الجمال من قوة فوقية تسلط عليه ، فهو ينم  
عن تصور معرفي عام ذي قاعدة تقليدية يسوى الحق منزلة السلطان على الجمال  
ليعلن أن الغاية هي المقصد الأسنى ، فليس الجمال إلا وسيلة إلى غيره وجماعه في هذا  
الذوق «التقليدي» أن يضمن المعنى ، وأن يؤديه في أحسن حال ، فالجمال «حلية منتوج جاهز»  
وليس هو وسيلة إنتاج .

**ذاك لسانني وهو حسبي إذا**

**ما أبرق الحاسد أو أزعدا**

**يحكم «بالذوق» على ما يرى**

**ويعرف الأصلح والأفسد**

الذوق شعور بالجمال ناضج بنضج الثقافة بالمعنى العام وهو الذي دفع إلى استلطاف  
الشعر العباسي لدرء مفساد الخذلقات والظنطنة ، فقابل بين سقوط اللغة إلى التفاهة والقوالب  
الجاهزة من جانب والشعر المطبوع من جانب ثان ، ولا جرم أن نجد الصلة الوثيقة بين الذوق أداة  
والانطباعية طريقة في التعامل مع الأدب ومدارسه وقد انعكس الذوق الناهض بالقراءة وبالنقد  
في القول الشعري عند البارودي فأصبح الوسيلة إلى الفصل بين الشعر الرديء والشعر الجيد  
وبين التصنع والطبع .

**أقول بطبع لست أحتاج بعده**

**إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر**

**إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي**

**ولا عجب فالدر ينشأ في البحر**

ويدهي أن يسرع الشعر المطبوع إلى صدق المعاناة والإفصاح عن مكامن من الذات في  
تعاملها مع الواقع ، فلم يتصل ذوق البارودي بالذائقة العربية كما قنن لها النقاد استنباطاً من

مدونة الشعر فحسب ، بل جعل الطبع مطية آمنة للشاعرية الحق ، ومعدنها الأول ذات الشاعر المتشعبة بالتراث الشعري والمقدمة على التجربة الاجتماعية الصاخبة فيؤول الشعر إلى تجربة ذاتية أقصاها أو مآلكها التجربة الموضوعية ، ولاشك في أن عمق الذاتية رهين التجذر في الحياة الاجتماعية فالعلاقة متينة بين اكتمال الذات في الواقع وانفتاح الذات على الموضوع بالخطاب الشعري . .

### وانظر لقولي تجد نفسي مصورة

#### في صفحته قولي خط تمثالي

تمثال البارودي كامن في شعره يسرد مواقف من الحياة ومن الإنسان ومن المصير ، ويحكي مايتأجج في باطنه من مشاعر وأحاسيس ارتقت به إلى الوجدانية ولكنه ينعكس أيضاً في مختاراته إلماعاً إلى ذوقه ، وإشهاداً على صرامته . فلم يكن الاختيار خلواً من التدقيق العلمي ما استطاع إليه سبيلاً وهو يغذي عند المتعلم الحرص على الاطلاع السليم . ولم يصدر الذوق عند البارودي إلا عن الذائقة العربية الشائعة الراكنة إلى الإجماع على عمود الشعر وعياره<sup>(٦)</sup> . لم تنظر هذه الذائقة إلى الشعر العربي على أنه وزن وقافية ومجاز ، وهي الخصائص العامة التي بها يكون الكلام شعراً ، إلا بقدر مراعاتها للمهام وللوظيفة وللغاية . لاجمالية إلا بارتباطها بالغاية . كانت قاعدة التداخل الوثيق بين وظيفة الشعر وماقدر له أن يكون به شعراً ، وهي الوظيفة الشعرية سنة متبعة ، لم يخرج النقاد عن أصلها . وكشف عدد من الفلاسفة النقاد جملة من أغوارها<sup>(٧)</sup> فالشعر عن ابن سينا كلام مؤلف من أقوال مخيلة ، ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها ، متشابهة حروف الخواتيم<sup>(٨)</sup> وقد أدرك ابن سينا أن جماع الشعر من حيث صياغته أو من جهة الوظيفة الشعرية بصفة أدق كامن في الموسيقى أي في الوزن والقافية من ناحية وفي عنصر التخيل مجسماً في الكلام المجازي بعلاقات المشابهة أو بعلاقات المناسبة ، وليست هذه الخصال المضافة إلى الشعر إلاحية ترتقي به إلى تحقيق الوظيفة وإلى تأكيد المهمة المنوطة عليها ، فلم يتسع كلام ابن سينا عن التناغم أو التضافر بين عناصر «الحلية» إلى وعي واضح ، بأن الوظيفة الشعرية كوناً مخصوصاً هو كيمياء الشعر ، فلا جودة إلا باجتماع القول الخليل - في الشعر - بالوزن<sup>(٩)</sup> ولا شعر إلا بالوظيفة النفعية الأخلاقية أو الحجاجية لينهض «بالتعليم» فيصبح التخيل ضرباً من ضروب تعليم الجمهور والعامة<sup>(١٠)</sup> وينصب الشعر عنصراً موجهاً في حياة الأفراد والجماعات ، وينضاف إلى التعليم معنى الإمتاع ، وهو يدرأ عن المستقيح المردود أخلاقياً من مواضيع الشعر مغبة النفور والأزوار ، فتؤخذ منه طرائق التصوير إذ هي كفيلة بأن تحدث

العجب والاستطراف ، وقد انتهى ابن سينا إلى أن الشعر لا يكون إلا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس لميل النفس إلى المتزنات والمنظومات التركيب<sup>(١١)</sup> وان في تمسك البارودي بهذه الذائقة وصلها في عصره ليعريها عن أخلاط التقليد صورة عن مرجعية النموذج والمنوال ، فالترتيب في المختارات قراءة والقراءة ذوق عند البارودي والذوق مشدود إلى النمطية وبها عالج وضعاً أدبياً مستشرباً رام تحنيط الإبداع في القوالب الجاهزة فعاد الشعر إلى صفة جوهرية هي أن يكون طرفه من الطرائف تتلون عبارته وصيغه وألفاظه بأصباغ كل جديد يزول بزوال أعراضه «ولكنه قبل ذلك» قرارته الإنسان يكون مالم تنقطع صلته بالأصول<sup>(١٢)</sup> ولقد أبصر البارودي الجودة في شعر الشعراء العباسيين من هذه الزواية ، وأقر بذلك أن الشعر العربي أشباه ونظائر يريد بعضها إلى بعض ولكنه ليس ضرباً من اللف والدوران حول رصيد موروث من القوالب الجاهزة ولا ينشأ وينمو بمحزل عن كل هاجس تجديد وإبتداع<sup>(١٣)</sup> بيد أن إعجاب البارودي بالمعري<sup>(١٤)</sup> يؤدي إلى مفارقة نراها على قسط غير زهيد من الإشكال .

لم يكن أبو العلاء في نظرنا شاعراً عربياً عادياً وإن هو أدرك كأشد ما يكون الإدراك الحاجة إلى البقاء في الكون الشعري العربي ، فامتحن السوس في سقط الزند ، فكان شعره في ديوانه الأول على معنى الرياضة ، مراعاة للعمود وللعيار ، فقال في شأنه التبريزي «وهو أشبه بشعر أهل زمانه عما سواه لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس الطائي ، وأبي الطيب المتنبي وهما في جزالة اللفظ وحسن المعنى» فأبو العلاء -مقلداً ومحاكياً ومرتاباً- نال الشهادة له على قول الشعر وإن هو لم يعدم زرع البذور الأساسية التي سيتفرغ محضاً في اللزوميات ، فلقد استجاب أبو العلاء بسقط الزند إلى شرائط الإبداع الشعري كما كانت تمليه الذائقة العربية ، فبرز من هذه الجهة ، ولكنه في هذا الشعر كان شاعراً عربياً بصفة واضحة . وهو في اللزوميات شاعر علائي عربي . فلا يكمُن أبو العلاء في سقط الزند بل هو راسخ في اللزوميات وهي الديوان المنعرج الذي لم يكتب له أن ينمو لأن سطوة العمود والعيار كانت أعنى وأشد .

نهض ديوان اللزوميات على مظهرين متآزرين ، على مقدمة هي بيان شعري صاخب ، وعلى تجربة من قول الشعر تقرري بالإلغاز وبالإغراب ولكنها من صميم الوظيفة الشعرية كما جرت عند العرب .

يقوم البيان الشعري عند أبي العلاء على مذهب الصادقة وهو إلحاح على صدق المعاناة وعمق المكابدة فقد نزه شعره عن «الكذب والميط» :



## إن عَذَّبَ المَينَ بِأَفْوَاحِهِمْ فإن صَدَقَ بِيَقِينِي أَعَذَّبَ

وللمصادقة علاقة حميمة بالوعظ ، وهو خارج عن الأخلاق المركوزة وتعليم النفس الإذعان للإرشاد ، ولكنه راسخ في استنفار العقل والروية بالشعر من أعماق الذات البشرية ، ولا عجب أن يعرف أبو العلاء عن الأغراض التقليدية ليؤسس لزومياته على «تمجيد الله» و«تذكير الناس وتنبيه الرقدة الغافلين» والتحذير من الدنيا الكبرى التي عبثت بالأول» فقد اتخذت وظيفة الشعر عند أبي العلاء اتجاهات صارماً ينطق عن الدور الذي يضطلع به الشاعر في مجتمعه ، وإن هو اعتزل فإن العزلة لم تزده إلا اقتراباً فهو من «أعرف الناس بالناس» . أما الجهة الثانية فهي الشعر في اللزوميات وقد تكلف فيه المعري ثلاث كلف «الأولى أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها والثانية أن يجيء رويّه بالحرركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل رويّ فيه شيء لا يلزم من باء أو تاء أو غير ذلك من الحروف» ، وليس لزوم ما لا يلزم إلا من باب التواضع الذي أثر عن الشاعر فظاهرة إعجاز يدخل في إطار الإتيان بما لم تستطعه الأوائل وباطنه موسيقى إضافية إلى الوزن والمقافية وهما شرطاً الشعر بها يدرأ الشاعر ما اختل في وظيفة الشعر بالعرف عن الأغراض واستحداث أغراض أخرى وهو ما حدا بابن خلدون في المقدمة إلى أن يخرج أبا الطيب المتنبي وأبا العلاء من دائرة الشعر العربي<sup>(١٥)</sup> . إن اللزوميات شأنًا يغري بالإطالة والتعمق ولكن المجال ضيق بذلك ، على أن الربط بين المعري والبارودي في المختارات رسب في الإعجاب ولم يتخط عتبه وكان البارودي انحسب في الذائقة العربية فلم يغره البيان النقدي نظرية وإجراء عند المعري وأنها لمفارقة في نظرنا خاصة وإن البارودي قنع في شعره بمجاعة اللزوميات مجاعة شكلية أغمضت عما في باطنها من تمرد صاخب على الشعر الجاري وعمّا في خطابها من إيمان راسخ بوظيفة الشعر في فترة أحس فيها المعري إصرار الحضارة العربية الإسلامية نحو التهاوي في نشاطها المادي والذهني . جماع القول في العلاقة بين البارودي وأبي العلاء أنه لم يرتفع إلى تمثل بيان شعري جديد ، كانت الأوضاع التاريخية في عصر البارودي بحاجة إليه توجاً إلى تغيير في نسق التفكير وفي غمط الإبداع .

ومرد ذلك إلى سلطة الذائقة العربية التقليدية على ذوق البارودي فهو اكتفى بصقل الشعر من منابته واختار منبتاً عباسياً ، جدد صلب العمود والعيار وخاض تجربة حضارية متميزة وقد سكت البارودي عما كان يختمر في إفريقية وبلاد المغرب والعدوة الأخرى -إذا استثنينا ابن هانئ ولعله لم يصر فيها إلا صورة مما وجد في الشرق أو أنه لم يتح له الاطلاع على مكانها .

فاختيار الشعر العباسي كان استجابة لحاجة التجديد والإعجاب بأبي العلاء إلى جانب  
المتنبي وابن الرومي . وقف عند الذوق السائد ولم يستنفر مافي اللزوميات من رؤية شعرية خارقة  
ومن وظيفة في الشعر نافذة .

## □ هوامش □

- ١ - نذكر في هذا السياق مقدمة البستاني للإلياذة وكتاب قسطاكي الحمصي منهج الوداد في علم الانتقاد .
- ٢ - العبارة للغزالي إحياء علوم الدين طبعة دار الشعب «د .ت - ٢٢ ص ١ ج» .
- ٣ - التقليد مصطلح فقهي في درجة أولى ومعناه التقليل لأقوال الرجال - العلماء - بدون حجة ولا دليل . وقد جعله ابن حزم حراماً في جميع الشرائع : الإحكام في أصول الأحكام تحقيق أحمد شاكر بيروت ج ٧ ص ١٥٠ ، وعلى هذا النسق جرى التقليد في الفكر العربي وإن كان شأنه في الأدب غير شأنه في الفقه فهما يلتقيان في الرضى بالموجود وفي الأزواء عن الاجتهاد والانشاء .
- ٤ - وهو بذل الوسع في الفقه ولكنه علامة على طبيعة الفكر به ينضج والفلة عنه تحتفظ .
- ٥ - محمد مندور في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة - فصل الشعراء النقاد ، ص ١٦٢-١٦٥ .
- ٦ - نظرنا في ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط ٢ / ١٩٧٤ ، أبو علي المرزوقي ، شرح حماسة أبي تمام ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون .
- ٧ - محمد لطفى اليوسفي : «الشعر والشعرية - الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وماهفوا إليه - الدار العربية للكتاب تونس ١٩٩٢ .
- ٨ - ابن سينا - عبدالرحمان بدري فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧١ .
- ٩ - انظر مصطفى الجوزو «نظريات الشعر عند العرب» ، ج ١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١ ، ص ٩٥ ، وما بعد .
- ١٠ - الفارابي : إحصاء العلوم ، ص ٨١ / ٨٥ .
- ١١ - الجوزو ، المرجع المذكور .
- ١٢ - إبراهيم النجار ، مجمع الذاكرة أو شعراء عباسيون منسيون «٥ أجزاء» منشورات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة التونسية ، ١٩٨٤ ، ج ١ ، ص ٢٧ .
- ١٣ - نفسه ، ص ٢٨ .
- ١٤ - أ . د . محمود علي مكي ، مختارات البارودي ، الندوة ، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ٤٤ .
- ١٥ - ابن خلدون ، المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بيروت ، ص ١١٠٤ .

## □ دكتور إبراهيم غلوم - رئيس الجلسة □

أشكر الاستاذ المعقب كمال عمران على هذه المداخلة التي تتوازي مع بحث الأستاذ الدكتور محمود مكّي ، والآن -في الحقيقة- سأنقل الحوار إليكم ، ومن ثم سنرى إلى ماذا سيقدونا هذا الحوار . وكما ترون فالقضية التي بين أيدينا قضية لها حيويتها الخاصة ، قضية المختارات ، وبوجه خاص مختارات البارودي ، فلنحاول أن نضعها في سياقها الصحيح ، وأن ننظر إليها في هذا الوقت ، لننظر إليها نظرتنا ، وأن نستفيد من تجربة البارودي بقدر ما نستطيع ، الآن سنسجل من يرغب في التداخل مع بحث الدكتور مكّي .

## □ أ . د . هاني العماد □

بداية أثنى ثناء حاراً على البحث والتعقيب ، وأريد أن أشير إلى أن الاختيارات الشعرية العربية كانت ذات منهج تميز بدأه القرشي في (جمهرة أشعار العرب) وربما قبله أبو تمام ، وبعد ذلك استمرت هذه الاختيارات عبر البحتري وابن الشجري والخالديان والبصري وغيرهم من العلماء الشعراء الذين جمعوا اختيارات طبع كثير منها وامتازال كميات أخرى موجودة في دور المخطوطات .

ومن حيث المبدأ أقول إذا كان البارودي يمثل طفرة العصر فإنه لم يكن طفرة في مجال المختارات الشعرية ، لأن اختياراته كانت ضعيفة الموضوعات وضعيفة الشعر .

منهج الاختيارات في الواقع كان معروفاً ومتداولاً عبر العصور فهل المنهج الذي أظهره الباحث مستمد من منهج سابق؟ وهل اعتمد الباحث على مناهج الاختيارات الشعرية السابقة؟ . .

ان منهج الاختيارات الذي كتبه الباحث في تصوري غير واضح ولم يتطرق إلى ماكان مألوفاً في الماضي وأحب أن أسأل أين موقع الدراسة؟ دراسة الموضوع من خلال تقسيم المعرفة الشعرية . ؟. مثلاً أبو تمام قسم المعرفة الشعرية إلى عشرة موضوعات ، والبحتري قسم المعرفة الشعرية إلى مائة وأربعة وسبعين (١٧٤ موضوعاً) وابن الشجري صنع عشرات الموضوعات ، وهذا كان شأن البصري وغيره من الشعراء فأين موقع البارودي من تصنيف المعرفة . ؟. وهل كانت المعرفة حقيقة عبارة عن سبق موضوعات سجلها البارودي ؟ .

أعتقد أن الباحث لم يبين الأسباب التي أدت بالبارودي إلى قصر اختياراته على فئة من الشعراء في عصر من العصور وإذا كان قد ألح إلى ذلك فإنه من هذا الأمر مسأ رقيقاً .

## □ د. منصور الحازمي □

في الواقع إن تعلقي عبارة عن تساؤلات لأتني أتفق مع الدكتور هاني العمدة على مشكلة المنهج الذي يمكن أن يتبع في الكتابة عن المختارات ، والباحث على ما أفاده في ورقته ، وما أفادنا به فإنه لم يتبع منهجاً معيناً نستطيع أن نركن إليه فهناك في الواقع احتمالات بدراسة المختارات فمن الممكن أن تكون هذه الدراسة مقارنة بين صحة المختارات التي أتى بها البارودي لاسيما ونحن نعرف أن مختارات البارودي كانت تعتمد على مخطوطات قيل إنه عثر عليها في اسطنبول أو في مصر أو غيرها ، ونحن نسأل عن مدى صحة النصوص التي اختارها البارودي مقارنة بالنصوص التي حققت فيما بعد . هذا في الواقع احتمال يمكن أن يكون مفيداً بالنسبة لدراسة مختارات البارودي ، ولأرى له أثراً في دراسة الباحث .

أيضاً المختارات يقال عنها إنها تعبر عن ذوق الشاعر وأثر هذا الذوق في شعره والباحث قد ألح إلى هذا ، ولكنه لم يبين بالتفصيل عن أثر مختاراته في شعر البارودي نفسه قيل أيضاً إن مختارات البارودي قد ألهمت الشعراء الإحيائيين الذين أتوا فيما بعد مثل شوقي وحافظ وغيرهما ولكننا لا نعرف بالضبط عن أثر هذه المختارات في شعر شوقي وغيره من الشعراء الذين أتوا بعد البارودي .

أيضاً يمكن أن نسأل عن مكانة هذه المختارات أي ما مثله مختارات البارودي مقارنة بالمختارات الأخرى ، سواء التي كانت ، ولا أنظر إلى المختارات القديمة ، وإنما يمكن المختارات التي كانت قبيل البارودي ، ألم تكن هناك مختارات قبل البارودي أبداً . ؟ ثم مكانة مختارات البارودي بالنسبة للمختارات التي أتت بعده إلى هذا العصر ويمكن أن نتذكر مختارات أدونيس مثلاً أو مختارات غيره من الشعراء أو مختارات الجارم أو أي مختارات أخرى . . فماذا تعني مختارات البارودي . ؟ .

ثم ألا يمكن أن نوضح مختارات البارودي في المختارات الأخرى التي وجدت في ذلك العصر ، وهي تمثل الدفاع عن التراث؟ بمعنى أنه يمكنني أن أقول إن مختارات البارودي هي في الواقع دفاع عن الاختراق الذي كان موجوداً في العالم العربي وأتذكر هنا مقامات البحري ، فهناك نقد شديد جداً على التهالك على الحضارة الغربية ، هناك غزو ثقافي وغزو أوربي في الواقع يخترق مصر وغيرها ، ثم لماذا هذا الفصل بين الشعر وبين الأجناس الأخرى؟ . . ألا يمكن أن نقارن بين مختارات البارودي وشعره وبين مقامات الجازي مثلاً في «مجمع البحرين» أو أحمد فارس الشدياق؟

## □ د . مصطفى هدارة □

في الواقع إن ماكتبه الباحث عن مختارات البارودي هو دراسة جيدة جداً ومحكمة وقد تلاقي معي في الكثير من الآراء رغم انفصالنا عن بعض في أثناء الكتابة في المقدمة التي بين أيدينا الآن عن مختارات البارودي وقد وصل إلى نتيجة مهمة وهي أن هذه المختارات ليست كما قيل عنها إنها كانت نتاج السنوات الأخيرة من حياته لكنه كتبها في الفترة الباكورة من شبابه عندما كان موجوداً في تركيا في الفترة ما بين الثامنة عشرة والرابعة والعشرين من عمره وهذه حقيقة مهمة جداً وهذه الحقيقة ليست للتاريخ فقط ولكن للأثر الفني الذي أحدثته هذه المختارات في نتاج البارودي نفسه وفي حين يشير الباحث إلى أنه حقيقة قد تأثر بهذه المختارات . كنت أتمنى أن يحقق لنا شيئاً من الدراسة الفنية التي تبين أن البارودي تأثر تأثراً كبيراً بهذه المختارات بأشعاره .

الأمر الثاني : إن هذه المختارات لم يبين لنا الباحث ما أحدثه البارودي فيها من تغييرات وتبديلات وتعديلات ، وهو أمر على جانب كبير من الأهمية فالبارودي بالفعل كان يغير كلمة ، يغير عبارة ، ثم يقدم أبياتاً على أبيات . بل ربما يأتي في آخر القصيدة بأولها ولا بد أنه كانت تحكمه اعتبارات فنية في هذا التقديم والتأخير ، هذا التعديل والتبديل كنت أتمنى أن يحدث هذا وأن يبين لنا الباحث الاعتبارات والتغييرات التي تمت في هذه المختارات .

نقطة ثالثة أيضاً : ماهي المعايير التي دفعت البارودي إلى هذه الاختيارات؟ هل ما اختاره بالفعل لكل شاعر من هؤلاء الشعراء هو خلاصة شعره من الناحية الفنية . ؟ وقمة هذا الشعر . ؟ أم أن البارودي قد تناسى أشعاراً أخرى ، وربما كانت أكثر أهمية في شعر الشاعر؟ هناك أيضاً نقطة ربما أشار إليها أحد الزملاء المتحدثين - وهي - ماهي العلاقة بين مختارات البارودي وبين الاختيارات السابقة؟ طبعاً الاختيارات السابقة سواء التي بدأت بالمفضليات ثم الأصمعيات كل هذه المختارات كانت تحت يد البارودي وكان يعرفها حق المعرفة حتى «الحماسة البصرية» الذي نشر مؤخراً منذ سنوات قلائل كان عند البارودي وهو مخطوط لكنه في اختياراته وفي الأبواب التي قسم عليها مختاراته طبعاً هذه رؤية نقدية بلا شك أنه حصر هذه الأبواب وجعلها مقاربة تماماً لرؤية أبي تمام وهو قد أخذ في اعتباره ماوجه إلى أبي تمام في أبوابه من انتقادات فتلافها لأن هناك أشياء كان يمكن أن تضم إلى باب من الأبواب عند أبي تمام . هو بالفعل قد تلافى هذا ازدواج وجعل الزهد موضعاً قدمه في مختاراته وكنت أتمنى بالفعل أن تعقد هذه المقارنة بين مختارات أبي تمام وبين مختارات البارودي .

أما كونه قد اقتصر على الشعر العباسي مع امتداده من القرن الثاني إلى القرن السابع

الهجري ، كما هو حادث في هذه المختارات فرأيت أيضاً أنه أراد أن يستكمل مبادئ أبو تمام ، حماسه أبو تمام كانت السيطرة عليه وليس غيرها فهو أراد أن يستكمل ، لأن أبا تمام أغلب مختاراته من الجاهليين والإسلاميين وقليل جداً من المحدثين فهو أراد أن يستكمل صورة هذه المختارات في هذا الكتاب .

بعد ذلك أرى في تعقيب الأستاذ كمال عمران أنه لا يعبأ لترتيب المتعارف بينهم أو بين طبقة أولى وثانية طبعا الطبقات لم تكن في الاختيارات ، إنما الطبقات كانت في كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي ، وليس مختارات ، إنما هو دراسة متكاملة وتراجم لشعراء كما نعلم .

بعد ذلك أيضاً إنه أراد أن يعرف بالجهوليين وقد ورد ذلك أيضاً في بحث الدكتور مكّي ، لم يكن هناك واحد من الجهوليين أبداً لا «ابن حيّوس» ولا «ابن عنين» فكلهم كانوا معروفين معرفة جيدة في مصادر الأدب وعلى شهرة واسعة وربما كانوا مجهولين لبعض الباحثين أو الدارسين .

كما أن الأستاذ كمال عمران في تعقبه يقول : «والتجديد هو روح الشعر العباسي» وبالطبع فنحن لا نستطيع أن نصدر هذا الحكم على إطلاقه على كل العصور العباسية ، فلم يكن ابن حيّوس ولا ابن عنين من المجددين في الشعر العباسي .

إذا كان ذلك من طبيعة شعر بشار أو أبي تمام ، لكنه لم يكن كذلك بالنسبة للمتأخرين في العصر العباسي ، ثم نأتي إلى كلمة أرجو أن يأخذها الأستاذ المعقب في الاعتبار :

«إن الحداثة الأوروبية لم تؤثر في عصر البارودي إلا تأثيراً سطحياً لم يكن كافياً ليوجهها نحو إنتاج المعرفة والأدوات الضرورية» وبالطبع فإن هذا الكلام ليس مقبولا ، لأننا كنا فقراء تماماً من المعرفة ، واننا كنا نتنظر الحداثة الأوروبية والمعرفة الأوروبية حتى نكون معرفتنا .

□ دكتور نعيم اليافي □

المختارات مفتاح آخر من مفاتيح شخصية البارودي الفنية تماماً كالمعارضات وبحث الدكتور مكّي ينقسم إلى قسمين ، قسم يتعلق بالمعارضات ، وقسم يتعلق بصلة هذه المعارضات بشعر البارودي الإبداعي . فيما يتعلق بالمختارات لقد سمعنا تعليقاً جيداً عن المنهج وعن علاقة هذه المختارات بما سبقها ، مما لا داعي إلى تكراره ، أنا أريد أن أركز فقط على الشخصية الفنية من خلال علاقة المختارات بالإبداع الشعري ، فالمختارات تعبر أثناء الاختيار عن ثقافة وعن ذوق وعن

رؤيا وعن موقف وفي تصوري أن الدكتور مكّي لم يمهّل الخطى هنا وثياً حتى يبين هذه العلاقة القوية جداً بين المختارات وبين الإبداع الفني . وقد رأينا في بحث الدكتور يوسف خليف كيف أنه لجأ إلى منطق الدفاع فيما يتعلق بنمذجة البارودي واعتماده على التراث فسنجد هنا منطق التسويغ والتبرير فيما يتعلق أيضاً بقضية المختارات ولكن أين التحليل ؟ أين انعكاس هذا الذوق الموجود في نصوص المختارات وتأثيراته في الإبداع الشعري هذا ما لانجده وعلى العكس من ذلك نجد تمجيداً من نوع آخر يخرج بنا عن المصطلح النقدي وعن الحدود النقدية ، هنالك بعض الأمور التي وردت أيضاً وأريد أن أتساءل مع الباحث والمعقب حول بعض المصطلحات التي استخدمت . أنا سأناطلق في ملاحظتي عن الحداثة الأوروبية من وجهة أخرى غير تلك الواجهة التي انطلق منها الدكتور هدارة .

معروف زمنياً أن الحداثة الأوروبية بدأت تقريراً عام ١٨٩٠ - ١٩٣٠ هذه هي مرحلة الحداثة الأوروبية الأولى فكيف نستطيع أو أن نسوِّغ لأنفسنا الحديث عن تأثيرات لهذه الحداثة في مرحلة متزامنة معها وهي مرحلة البارودي .

الحداثة الأوروبية في هذه الفترة كانت على عكس اتجاه البارودي ، كانت قطيعة مع تراثها . النهضة الأوروبية كانت إعادة لتراثها اليوناني هنا الحداثة الأوروبية قطيعة كاملة لتراثها - والبارودي جعل العكس من ذلك - إنه بدأ النهضة ولم يبدأ الحداثة . بدأ البحث بإحياء النموذج السلفي القديم - وأعتقد أن أي مقارنة بين هذين المفهومين مقايسة تنتهي بنا إلى طريق مغلق . هنالك أيضاً بعض الأمور الجميلة التي وردت في التعليق وهي أنه علينا أن نفسر مرحلة البارودي تفسيراً تاريخياً وهذا التفسير التاريخي في التعليق يناقض مقولة وردت في البحث سجلتها حين قال الدكتور مكّي : «يرسم البارودي الطريق لا إلى أبناء عصره بل إلى جميع الشعراء حتى الوقت الحاضر ومعنى ذلك أن البارودي يرسم طريقاً لاتاريخية... طريقاً مطلقة عامة تجري فوق التاريخ فهل المقصود بهذه الطريقة الإعلامية للاتاريخية هي التوالد الذاتي من خلال التراث ؟ أم المقصود فيها احتذاء النموذج القديم ؟ في الوقت الحاضر الحداثة العربية تجاوزت المفهومين على السواء .

□ دكتور ماهر حسن فهمي □

يقول الباحث الدكتور مكّي «أكد العقاد في شيء من المبالغة أن شوقي بعد الأربعين لم يقرأ سوى القصص والنوادر» ، وهذا غير صحيح أبداً فإذا قرأنا «إثنا عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء» تأليف سكرتير شوقي «أحمد عبدالوهاب أبو العز» فسوف نجد أن شوقي كان يقرأ



وكان يقرأ كثيراً جداً حتى في مصيفه عندما كان يذهب إلى الإسكندرية كانت معه كتبه ومكتبته وقرءاته . وأنواع هذه القراءات بالإضافة إلى مانعته من مسرحياته عندما ذهب إلى فرنسا وأراد أن يستكمل ثقافته عن فن المسرح ، وكلف توفيق الحكيم للبحث عن دراسات ومراجع في فن المسرح ، بالإضافة إلى المسرحيات نفسها وما تستدعيه من قراءات . فمثلاً : مجنون ليلى استدعت قراءة الأغاني ومسرحية كليوباترة استدعت قراءة التاريخ القديم بالإضافة إلى ماكتب من مسرح حديث حول هذا الموضوع .

وهكذا نستطيع أن نستمر في بقية المسرحيات فنرى أن شوقي فعلاً كان غزير القراءة وإنما قضية العقاد مع شوقي معروفة ، فشوقي كان عملاقاً والعقاد كان شاباً ، وأراد أن يصعد على أكتاف شاعر عملاق مثل شوقي ، نقطة ثانية وهي من ناحية منهجية الاختيار . هناك شيء من اللبس يقول الدكتور مكي «رأى البارودي أن النماذج التي قدمها هي التي كانت تحتذى في سائر أنحاء العالم العربي فرأى أن يجتزئ بها» هناك نوع من اللبس بين النصين فهل هو اختار ما كان معروفاً أم اختار ما كان مجهولاً وأراد أن يعرف به . ؟ . نقطة ثالثة وأخيرة رأى الدكتور مكي أن في شعر البارودي بذرة الرومانسية وقبل أن نختلف معه استدرك قائلاً . . «وإن كانت الرومانسية التي نعنيها في الشعر العربي بوجه عام لها سماتها الخاصة» فما هذه السمات الخاصة التي للرومانسية في الشعر العربي لم يوضح لنا .

#### □ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

يقول المعقب : «إن البارودي لم تؤثر فيه الحضارة الغربية» ونحن في هذا المجال نتعامل مع هذه القضية كما يتعامل المسيحيون مع فكرة «الحبل بلا دنس» لأننا من ناحية كوننا أعطينا للبارودي هذا الدور الريادي في حركة الإحياء نريد أن نبرئه من أي تأثير في حين لو وقف بعض الإخوة أمام محطات تاريخية معينة وخصوصاً فترة إقامة البارودي في اسطنبول للاحظوا أن تلك الفترة هي فترة الإرهاب التي قادت إلى جمعية الاتحاد والترقي ، وما تلا ذلك من تغريب تركيا بالكامل .

فالبارودي من هذا الخط فقط كان على صلة مباشرة لما كان يدور في أوروبا . اختلف مع الدكتور نعيم اليافي عن بداية الحداثة الأوروبية من عام ١٨٩٠ ، لأن عمر الحداثة الأوروبية من عمر الثورة الصناعية الأوروبية إلا إذا كان الدكتور اليافي يقصد الإضافات التي قدمها «جيل هيوم» وتلك قضية مختلفة ومرحلة من مراحل الحداثة الأوروبية وليست بداية لها . بقي لي سؤال هو أن الاختيار كما نعلم موقف نقدي وكونه أهمل شعراء مصر ولم يختر إلا لشاعر من

أصل يعني فهل كان رأي البارودي في الشعر المصري ليس على مايرام . ؟

#### □ دكتور عبدالسلام المسدي □

أشكر الباحث والمعقب لقد قدم لنا الباحث عملاً علمياً وعملاً تأسيسياً دخله بمنهج الدراسة التحليلية وتواشيع مع الرؤية التحليلية . هاجسان في بحث الدكتور مكّي هاجس تصنيفي وهاجس مقارن على المدى التاريخي فجاءت هذه التأليف التحليلية التصنيفية التاريخية المقارنة ، ويصعب أن نمسك برأس المسلك أو بالسلك الرابط ولذلك سادخل إلى البحث من تساؤل عن خلفيته التأسيسية انطلاقاً من مبدئين ، صيغة في البحث على شكل ومضتين عابرتين الومضة الأولى أن جوهر اختارات هو دائماً توسط متوازن في معادلة الماضي والحاضر أي في معادلة التراث والحداثة هذا من منطلقات الباحث بين السطور . الومضة الثانية وهي أكثر تصريحاً : إن عملية الاختيار هي في جوهرها عملية نقدية فمعنى هذا أن مقياس الانتقاء تحمل في مضامينها المقاييس النقدية . والسؤال إلى أي مدى أو صلتنا الدراسة التحليلية - والبحث هو نموذج جيداً لها- إلى أي مدى توصلنا هذه الدراسة التحليلية إلى استنباط مقياس النقد عند صاحب الاختارات؟ أظن أن الإجابة استيحاء مما أظن فيه الدكتور منصور الحازمي وما أفاض فيه بعد ذلك الدكتور ماهر حسن فهمي ، كأنما الإجابة إلى السلب أقرب ولكنهما عقبا من مأخذ المنهج وأريد أن أضيف إلى ذلك مدخلاً من التصور أساساً لا فقط من المنهج . وأراني مدفوعاً إلى القول بأن الإشكال الثاوي بين سطور البحث والذي إذا أضفناه يمكن أن يمثل امتداداً أو تجاوزاً للبحث في نفس الوقت - هو أن الباحث الكريم ربما لم يتساءل وربما لم يحدد وربما لم يستفسر ماهو المبحوث عنه في دراسته التحليلية للمتخبات؟ هل المبحوث عنه هو مقياس العرب في الماضي كما كرسها المعيار النقدي عبر حقبة التاريخية ، ونريد أن نبش عنها في التاريخ بضرب من الحفريات الموضوعية؟

#### □ الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم □

نرى أن أغلب المداخلات أو الملاحظات الرئيسية قد انصبحت حول المنهج الذي اتبعه الباحث وحسب انطباعي عن هذا البحث أرى أن المنهج يعتمد الجانب التحليلي ، ويعتمد أيضاً في نفس الوقت الجانب التاريخي . لكنني أتصور أن الشغل الشاغل الذي يشكل عصب هذا البحث هو أن يثبت دوراً لم يتحدث عنه الدارسون لشخصية البارودي ، وهو دوره محققاً للتراث الشعري . يتراءى لي أن هذا هو الشغل الأساسي في البحث ولم يكن الباحث في الحقيقة مسؤولاً عن الكثير من الموضوعات التي طرحت ، فلقد رأيت الباحث يثبت ويوضح

شديد ، وبصورة دقيقة وفيها الكثير من السلاسة ، والدقة التاريخية والتحليلية هذا الدور الجديد لشخصية البارودي محققاً للتراث الشعري . وهنا يمكن أن نتحدث عن شخصية المحقق في تجربة البارودي وهو حديث فصل فيه الباحث بالفعل تفصيلاً لم يفصله في أي جانب آخر رغم أن البحث في الحقيقة قد بدأ بإطلاق بعض الأسئلة التي ربما دفعت إلى الملاحظات التي وردت في هذه الحوارات ومن هذا القبيل مثلاً أن هذه المختارات تعكس تجربته الشعرية أو ذوقه الشعري أو أنها في خط متواز مع تجربته الشعرية بمعنى آخر هل تعكس المختارات النموذج الأعلى الذي أبدعه في الشعر؟ أطلق هذا السؤال لكنه في الحقيقة لم يشغل نفسه به كما أطلق أسئلة أخرى لم يشغل نفسه بها وإنما جاءت عرضاً في سياق ما أثبتته وبجدارة دقيقة كما يترأى حول هذا الجانب الجديد في شخصية البارودي وقد اعتبره بالفعل رائداً في تحقيق التراث الشعري ولكن إذا كان البارودي رائد الشعر الحديث فالباحث يقول الآن إنه رائد التحقيق للتراث الشعري في العصر الحديث وهذه مسألة أرى أن البحث بالفعل قد شغل نفسه بها ، وقد استخدم منهجاً واضحاً في ذلك وهو المنهج التحليلي التاريخي . وإجابة عن بعض الملاحظات فإن الباحث قد وضع مسائل إجرائية كثيرة في هذا المنهج فقد اعتمد اللوحة التي وضعها لهذه المختارات وصنفها تصنيفاً جديداً . وقد رأينا المعقب ينطلق منها انطلاقاً متوازياً مع ما طرحه الباحث في هذه الدراسة . ثم أيضاً إجرائياً - في الحقيقة - اعتمد على تحليل طبيعة الاختيار ، مقاييس الاختيار . وأنا هنا لست مع ماقيل وانطلاقاً من البحث بأن الباحث الدكتور مكّي لم يحدد مقاييس هذا الاختيار فقد حدده بمقاييس أساسيين صحيح أن المقياس الأول وهو الجودة متصلة بالعمل النقدي ، أو بالممارسة النقدية ، ولكن المقياس الآخر مقياس يتصل بمهمة المحقق أساساً وهي ماتوفر في العصر العباسي من شعر الشعراء الذين ازدهرت الحركة الشعرية عن طريقهم في هذا العصر فالمقياسان إذاً هما الجودة ثم توفر الشعر لما بين يدي البارودي من مخطوطات ومن كتب قارنها مع بعضها البعض حتى استطاع أن يكون هذه المختارات الضخمة ، ثم فيما يتصل بهذه الإجرائية أيضاً ، اعتمد المقارنة بين مناهج السابقين في الاختيار ، واعتمد أيضاً تحليل بيتات الشعراء الذي اختار لهم وحاول أن يطلق أسئلة كثيرة لها أهميتها فيما يتصل بعمله محققاً . لماذا ركز على شعراء العراق وشعراء الشام ثم لم يختار شاعراً واحداً من مصر وشاعراً آخر من المغرب؟ قد لا يكون من مهمة هذا البحث أن يجيب على هذا السؤال الذي طرحه بعض الإخوة الزملاء لماذا مثلاً أغفل شعراء مصر . ؟ هل يشير ذلك إلى أن الظاهرة الشعرية نفسها كانت مضمحلة في هذا العصر الذي اختاره البارودي؟ هذه المسألة لم تكن في نشاط الباحث الدكتور مكّي في هذه الدراسة فلقد كان شغله ينصب كما قلت في توضيح الدور الذي اضطلع به البارودي في هذه

المختارات بوصفها تحقيقاً للتراث الشعري . هناك أسئلة كثيرة وأنا اعتقد أن التداخل قد طرحها وشكلت عبئاً آخر ليس من مهمة البحث ومن بينها مثلاً مسألة علاقة هذه المختارات بالحدائث الشعرية أو ما إلى ذلك وأنا أنصوّر وهذا انطباعي أيضاً في قراءة البحث أن هذه المختارات لا تثبت إذا كان البارودي يريد أن يتصل بالحدائث الشعرية أو ما إلى ذلك إنها تثبت شيئاً لامجال للشك فيه وهي انغماسه وخوضه الذي لم ينقطع في التراث الشعري العربي الذي حدده في العصر العباسي لذلك ليس من الموضوعية ومن السلامة أن نطالب هذا البحث أو أن نطالب حتى البارودي بما لم يقع في منهجية مختاراته . هناك أيضاً أسئلة أعتقد أنها دقيقة ومهمة جداً طرحت في التداخل وهي هل تعكس هذه المختارات شخصية الشاعر؟ وهي قضية مهمة ولها حيوتها الخاصة وقد أجاب الدكتور عبدالسلام المسدي في الحقيقة على جانب منها لأنه ربط فكرة المختارات بشخصية النقد . والحق هو أن الاختيار بالفعل فيه جزء من النقد كما أن النقد جزء من عمليات التحقيق أو من الإجراءات التي يقوم بها المحقق عادة . النقد في حقيقته أو في جوهره أو في الأصل يبدأ محققاً للنص . هذه مسألة قد تنغفون فيها وقد تختلفون ، ولكنني أرى أن البارودي كان مخلصاً لهذا التوجه بوصفه محققاً وكان الدكتور مكّي أيضاً مخلصاً لبحث هذا الجانب في تجربته هذه فيما يتصل بالمختارات .

#### □ رد المعقب الأستاذ كمال عمران □

شأن هذا النقاش أن يثري البحث وإن كنا نطالبه بأشياء كثيرة قد يعسر أن تتوفر في البحث ولذلك وجدت نوعاً من الشدة والقساوة في بعض الأحيان بالمطالبة وبكل شيء بالنسبة إلى البحث ولكنه منطوق في نظري ذكي ، وعمل يحتاج إلى أن نواصله لأن الاكتفاء بالوقوف عند شعر البارودي مهما كانت طرقه فهي يمكن أن تستكمل بمثل هذا البحث عن المختارات التي ارتضاها البارودي ولا أريد أن أدخل في مجالات أخرى قد ذكرها بعض المتداخلين تتصل بطريقة الاختيار . . الخ فالمسألة أن الاختيارات ماثلة أمامنا وأن الناظر فيها يمكن أن يدرك إلى جانب الأمور الفنية ، وإلى جانب طريقة الاختيار ، يمكن أن ندرك موقفاً ، أن نصل إلى رؤية ، إلى صورة ، وهو ما حاولت أن أقف عنده بمراعاة الذوق في الاختيار والذوق في قول الشعر في شعر البارودي ، وهو يحتاج إلى دراسات ولا شك ولكن المشكلة الأساسية في نظري تبقى دائماً مشكلة مصطلحات ومفاهيم . الباحث الدكتور مكّي ذكر الحدائث مرتين في بحثه على الأقل . فما معنى الحدائث؟ أتصور أن الحدائث هي الحضارة الغربية ، هي نتيجة عامل من العوامل ، ثم لست أدري ما الذي يחדش في كيانه حينما نقر في عهد البارودي أنه لا يمكن بحال أن نتعرض

إلى مسألة الحداثة لأن الوضع العربي في تلك الفترة وهو وضع لم يتهيأ بغد للحداثة وأن التأثر الفعلي بالحضارة الأوروبية ليس بمنطق هم ونحن ، بل منطق فرض تاريخياً ولا يمكن أن نغضي عنه أو أن نسكت رغم أننا نعيش كما قال «خير الدين التونسي» في «أقوم المسالك» أننا نعيش في قرية العالم بل نحن في غرفة العالم فهناك أوضاع ينبغي أن نتعامل معها كما هي بالبركات... إذا نحن فقراء ، وماذا قدمنا للحضارة؟ لا أتصور أننا سنصل إلى مثل هذه الملاحظات إذا بقي حالنا تمجيداً لماضي تالد ولا تفكير فعلاً في الوضع التاريخي الذي نمر به ومررنا به وهو يحتاج منا إلى نوع من الوضوح مع أنفسنا حتى لأقول عبارة أخرى . أنا قصدت الحداثة بالمعنى الذي تكلم فيه الدكتور نعيم اليافي فلذلك ، المجازفة باستعمال مصطلحات لتجديد لها صدى في الواقع التاريخي المعين فأظن أنه قد يقع بنا وقد يفضي بنا إلى نوع من عدم التفاهم ، وهذا ما يحصل في مثل هذه المناسبات ، ولعل هذا يؤكد أننا بقدر ما نتبنى الدراسات الأدبية والتي تحتاج إلى الآليات الفنية التي تنظر في القول وتفجر أبعاده فإننا نحس أيضاً بضرورة أن يعضد هذا العمل عمل آخر هو البحث الحضاري المنطلق من المصطلحات والذي يضبط المصطلحات حتى لا تكون اللغة بيتنا في مثل هذه القضايا على هذا النوع من سوء التفاهم حتى لا أقول من التضارب أو التباعد فلعل هذه الندوة تستهضئ فينا هذه الهمة بأن تكون مصطلحاتنا والمفاهيم التي تحمل تلك المصطلحات واضحة في مضامها وفي حدودها التاريخية بأن لا تتعسف على التاريخ باسم الحنين إلى الماضي المجيد ، الماضي حاصل ، ولكن الحاضر قريب والنظر في التاريخ يحتاج منا إلى كثير من التبصر ومن الصبر على أن نتعري ولكن أن نتعري بغاية وضع الأسس الفعلية حتى نقوم هذه الأعمال الأدبية فضلاً عن الأوضاع الحضارية التي عشناها .

□ دكتور علي البار □

أعتقد أننا ونحن نناقش هذا البحث ، كان في ذهننا البارودي وتجديد البارودي وقيمة البارودي وكل هذه الأشياء . إننا نتحدث هنا عن محقق للتراث في عصره وكان رائداً في هذا المجال لكننا لطفيان لشخصية البارودي علينا ، نتحدث عن تجديده وعن شعره وهذا ما لاحظته في بعض المداخلات في هذا الموضوع ، فالاختلاف حول البارودي في رأيي الشخصي المتواضع هو اختلاف نسبي اختلاف في النسبة بالنسبة لهذا الهرم الكبير ، فأعتقد أننا نحن لاختلف حول قيمة البارودي ولكنه اختلاف نسبي بالنسبة للتجديد . وأيضاً بالنسبة للتجديد أرجو أن أقول إننا نظلم البارودي عندما نقول إنه رائد التجديد في هذا العصر فالبارودي كان مجدداً في زمانه وهذا شرف كبير له أما أن يمتد بريق هذا التجديد أو يخف شيئاً فشيئاً الآن فهذا شرف أيضاً له وأعتقد أن

تجديده يظل في أعماقنا حتى ونحن نجدد في هذا العصر . للحكم على البارودي لا ينبغي لنا أن نجلس في مقاعدنا هنا ثم نستدعي البارودي لكي نحاكمه أو لكي نقيم قيمته التجديدية ولكن ينبغي أن نرحل نحن ونترك هذا المكان « المكيف » المؤثر إلى ذلك الزمان البعيد منذ ٨٨ عاماً عندما توفي البارودي لكي نحكم عليه في عصره هو هل كان مجدداً في عصره أم لا ؟ ينبغي حتى نكون عادلين في حكمنا أن نذهب إليه في عصره ونتحمل مشقة السفر لكي نحكم على البارودي هل كان مجدداً في عصره أم لا . ؟ البعض يقول إن المختارات لم تكن أبداً مجرد تجميع لهذا البستان الرائع من الشعر وإنما كانت التفاتة رائعة من البارودي لكي ينبه ويقف في وجه تباثير الغزو الفكري في ذلك الزمن .

□ دكتور إبراهيم غلوم - رئيس الجلسة □

شكراً للدكتور علي الباز على هذه الملاحظات المضادة وفي الحقيقة قبل أن تنتهي من هذه الجلسة وتنفض ، هناك بلاشك هواجس كثيرة حول قضية المختارات ، ربما لم نفرغ منها بعد ، وخاصة فيما يتصل بعلاقتها بالشاعر أو الناقد أو المحقق ، أو علاقتها بالشعر الذي يتم اختياره هل يكون من عصر الازدهار أو العصور الأخرى أو بيئة محددة أو من بيئة أخرى ؟ هذه مسألة في الحقيقة لم تبحث بعد ولم توضع لها مناهج دقيقة في حياتنا الأدبية الحديثة وأعتقد أن الدكتور قد أثار أسئلة حولها ، وقبل أن تنتهي أرجو من الإخوة المشاركين ملاحظة أن الجلسة المسائية ستبدأ في الساعة السادسة مساءً..... وشكراً..

# البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث

الباحث

الدكتور

عبدالقادر القط

المعقب

الدكتور

عزالدين إسماعيل

4

الجلسة الرابعة برئاسة الأستاذ أبو القاسم محمد كرو





## □ أبو القاسم محمد كرو - رئيس الجلسة □

نستهل الجلسة الرابعة لهذه الندوة وقبل أن نمضي في تقديم المشاركين فيها أود أن أعلن أنني باسمكم أرحب بأحد أعلام المغرب العربي في الثقافة والتاريخ والأدب الذي وصل منذ قليل والتحق بنا في هذه القاعة وهو الأستاذ الدكتور محمد عبدالهادي التازي وقد تعودنا نحن في المغرب العربي أن نقدم الحبيب عن النسيب وأن نعطي دائماً الأولوية لروادنا ولذلك فإني بكل اعتزاز وكل سرور وكل ترحيب ، أحيل رئاسة هذه الجلسة إليه وهذا أقل واجباتي وأظنكم أيضاً تشاركونني في هذه الحالة تقديرأ لهذا الرجل الذي له في خدمة الثقافة والتاريخ العربي عامة - والمغربي خاصة جهود وجهود . . فهو عضو الأكاديمية المغربية الملكية وأستاذ في جامعات المغرب وإلى ذلك هو رئيس مركز البحث العلمي في جامعة محمد الخامس وعضو العديد من المجمع وبينها مجمع اللغة العربية في القاهرة فكلنا زملاء في هذا المجمع واقتضت تقاليد هذا المجمع أن الأقدم والأكثر رتبة يتقدم على الآخرين فهو قبلي في هذا المجمع بالإضافة إلى أنه عضو عامل وأنا عضو مراسل ولا تسمح كل هذه المعطيات بأن أترأس جلسة فيها أمثالكم من ناحية وهو موجود أيضاً بيننا من ناحية أخرى وله عشرات الكتب التاريخية والأدبية التي يطول الحديث عنها لو أردت ذلك فاخصاراً للوقت اسمحو لي بأن يتولى مكاني رئاسة هذه الجلسة الشيخ العالم الجليل العزيز علينا جميعاً الدكتور محمد عبدالهادي التازي فليفضل مشكوراً :

## □ د . محمد عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة □

زملائي الأعزاء ستسمحون لي في بداية الحديث أن أتقدم بالشكر الجزيل لزميلي العزيز وأستاذي الكبير أبو القاسم محمد كرو الذي طوق جيدي بهذه الكلمات التي كانت من فيض أريحيته وما يتمتع به من جميل الذكر وطيب الصيت أجده نفسي عاجزاً حقيقة أمامكم أن أوفيته حقه ومع ذلك فإني أجله وأشكره لأنه أتاح لي الفرصة أن أتقدم أمام هذا المجمع الحافل بكم ويرجال الفكر الذين استفدنا منهم ونستفيد أطال الله عمرهم وأزكى في حياتهم سيكون علينا اليوم أن نستمع وأن نستمع بحديث لأستاذنا الجليل الدكتور عبدالقادر القط والبحث بعنوان «البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث» ، وبالرغم من أننا كنا نود أن لا نحدد وقتاً للاستماع إليه نظراً لما سيتحفنا به ولكننا أمام زحمة الوقت فلئنا نستمع إليه خلال النصف ساعة المقبلة فإذا أقدمه إليكم بما تعلمون عنه سلفاً من كبير فضل على الثقافة والمعرفة أرجو مع ذلك أن أختصر تقديمه في هذه الكلمات القصيرة . الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط

أستاذ متفرغ بكلية الآداب بجامعة عين شمس - رئيس قسم اللغة العربية والعميد السابق لكلية الآداب بجامعة عين شمس كذلك . ناقد أدبي معروف ، رأس تحرير مجلات أدبية أربع وهي الشعر والمجلة والمسرح وإبداع وعضو للمجلس الأعلى للثقافة - ومقرر للجنة الشعر بالمجلس . شارك منذ عودته من البعثة في لندن في الحركة الأدبية مشاركة متصلة وتبنى كثيراً من التيارات الأدبية الجديدة التي وصلتنا أصداؤها إلى المغرب وكثيراً من المواهب الأدبية النامية كذلك الكتابة في الصحف والمجلات والأحاديث عبر الإذاعة والتلفزة على مستوى مصر وعلى مستوى العالم العربي كما أسهم في نقل الأدب العالمي بترجمة كثير من الأعمال الأدبية المرموقة وهكذا سنجد له في صدر ما أنتج مشاركته في تحقيق المجلدين الأولين من كتاب : الذخيرة لابن بسام ، وذكريات شباب في الأدب المصري الحديث ، إلى عدد من الكتب التي سنذكر منها كذلك : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ونظراً لتضلعه من اللغة الانكليزية فقد أثرى اللغة العربية بكثير من الأعمال التي لها صلة باللغة الانكليزية نذكر منها هاملت وريتشارد الثالث وبيكليس ، وصيف ودخان ، إلى آخر اللائحة الطويلة . هذا إلى الجوائز التي استحقتها عن جدارة وهي جائزة الملك فيصل العالمية في الآداب وجائزة الدولة التقديرية في الآداب كذلك في عام ١٩٨٥ . إذ أعترف عن تسميم كل هذه الأوراق أرجو من زميلي العزيز الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط ان يتحفنا بموجز عن بحثه القيم الذي قدمه لهذه الندوة وشكراً له .

## □ الدكتور عبدالقادر القط □\*

يعرف البارودي عند نقاد الشعر ودارسيه ، بأنه رأس حركة رائدة في الشعر العربي الحديث سميت «حركة الإحياء» ، وأنه - باحتذائه أنماط الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ، احتذاءً تسانده موهبة قادرة ، وتأثر بطبيعة العصر الحديث ، قد هياً للشعر نقطة بداية صالحة ، ينطلق منها إلى أساليب أكثر أصالة وأقل جنوحاً إلى التقليد ، وأقدر في معجمها وصورها وإيقاعها على التعبير ، عما كان قد طرأ على الحياة في المجتمع العربي من تحول حضاري كبير .

وقد شاركه في ذلك الصنيع شعراء لاحقون من أقطار الوطن العربي ، امتدت بهم الحياة حتى أصبحوا من أعلام نهضة تلت حركة الإحياء ، هي حركة التجديد... وشعر البارودي - كما هو معروف - يشبه إلى حد كبير في معجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته وإيقاعه العام ، شعر كبار الشعراء في العصر العباسي ، وشعر المعزدين في الدولة الأموية ، وإن تميز بلمسات «عصرية» تنم عن انتمائه إلى العصر الحديث . وهي لمسات تظل مجرد إحساس خفي يشيع خلال كثير من مظاهر التقليد .

والبارودي لا يخفي احتذائه تلك النماذج القديمة ، وهو كثيراً ما يعارضها غير مصرح أحياناً ، ومصرحاً في بعض الأحيان ، كما في قوله من قصيدة يعارض بها قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب :

فلو كنت في عصر الزمان الذي انقضى

لباء بفضل جزل وجريز

ولو كنت أدركت النواصي لم يغفل

أجارة بيتنا أبوك غيور

على أن المكانة التي تبوأها البارودي في عصره ، تنبئ بأن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم ، فقد كان الشعر القديم بين أيديهم في الدواوين وكتب الأدب ، يقرأونه فيجدون فيه من الشاعرية والأصالة ما قد لا يظفرون بمثله عند البارودي ، إن كان ما يستفون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة . حقاً ، إن الشاعر كان واحداً منهم ، وإن تفوقه في هذا النمط العالي من الشعر القديم ، قد بعث في نفوسهم شيئاً غير قليل من «الزهو» بشاعر منهم ، يستطيع أن يجاري فحول الأقدمين على هذا النحو ، لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودي كل هذه

\* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

المكانة الكبيرة في نفوس الناس ، إذا لم يكن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً جديداً غير مجرد البراعة في المحاكاة .

فما الذي جعل الناس يكبرون الشاعر كل هذا الإكبار ، ويتغاضون عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البيئية؟

يعود ذلك - فيما أرى - إلى أن أبناء ذلك العصر ، قد وجدوا في شعر البارودي وتجاريه تعبيراً - غير مباشر - عن بوادر تغير اجتماعي ، كان قد بدأ يسري في بناء المجتمع ، ويعني الناس أحياناً بعض ظواهره ، ويحسون ببعضها إحساساً تلقائياً غير واع أحياناً أخرى ، ويشير إلى أن المجتمع قد أخذ يتحول إلى مرحلة حضارية حديثة قوامها - داخل عناصر متشابكة من تحولات ثقافية واقتصادية واجتماعية - وجود جديد للفرد ، ينحو إلى أن يكون له كيانه المتميز ونشاطه الحر ومشاركته في شؤون مجتمعه ووطنه ، وإحساسه الخاص بالحياة . لذا تجاوب الناس مع كل مايرضي هذا الوعي أو الإحساس التلقائي .

ولعلّ كما يصور إحساس الناس الخفيّ بذلك التطور حينذاك ، تلك الفكرة التي بنى عليها المولحي كتابه المعروف «حديث عيسى بن هشام» ، وفيه يُبث أحد الباشوات من القرن التاسع عشر فيهبط إلى القاهرة «الجديدة» ، ويشاهد ما طراً على حياة الناس فيها من تغير يصيبه بكثير من العجب والذهول ، ويدفع به إلى كثير من المفارقات والمواقف الطريفة ، النابعة من اختلاف بين ما كان قد عاش عليه من قيم وسلوك اجتماعي ، وما يشهد من قيم جديدة وسلوك حديث يمارسه «الفرد» في مجالي الحياة المختلفة على نحو لم يكن معهوداً من قبل .

ولعلنا نستطيع أن نطلق مصطلح «الذاتية» على ما وجدته الناس في شعر البارودي ، من مقومات - وبخاصة في تجاريه - تنبئ بذلك التطور الحضاري ، الذي قُدِّر له أن يتكشف - بعد سنين - عن أكبر حركة تجديد في الشعر العربي الحديث ، هي حركة «الانحياز الوجداني» - أو «الرومانسية» كما يعرفها أغلب الناس .

وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاريه الشخصية وحدها - وإن كان ذلك أحد مظاهر الذاتية - بل المراد أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس البشرية ، ويُنصَح عن رؤيته الخاصة دون أن يخفي عواطفه بدافع من حرج نفسي ، أو اتباعاً لأنماط «موضوعية» من التعبير ، قد تشي بإحساس الشاعر لكنها لا تنصح عنه .

ولم تكن أمثال تلك التجارب الذاتية جديدة على الشعر العربي ، لكنها كانت قليلة فيه بالقياس إلى النزعة «الموضوعية» التي تختفي وراءها ذات الشاعر ، على حين كان عصر البارودي يؤذن بظهور حركة محورها الأول ذاتية الشاعر ، وتعبيره الصريح - الحاذق في كثير من الأحيان - عن وقع الحياة على فكره وجدانه .

لقد ظل الفرد في العصر الجاهلي وثيق الارتباط بكيانه الاجتماعي القبلي ، ولم تكن هناك حدود واضحة تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها . وقامت القصيدة العربية - في الغالب - على المزج بين ما يبدو أنه عواطف ذاتية خالصة ، وبعض أمور القبيلة في الحل والترحال والحرب والسلام والقحط والرخاء .

ولم تكن العواطف الذاتية بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها وغط حياتها الحضارية ، فلم يكن الوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبيراً - من خلال التجربة الفردية - عن القضايا الوجدانية والروحية والحوية للجماعة .

وهكذا اختلطت ذات الشاعر بموضوعات أعم من تجاربه الخاصة ، فلم تدفعه التجربة الشخصية المفردة إلى تمييز واضح في الأساليب والصور الشعرية ، إلا في القليل النادر . واكتفى الشاعر بالأنماط السائدة التي كان قد اهتمدى إليها الشعر الجاهلي معبرة عن ذلك الوجود المزدوج .

على أن ذاتية الشاعر الجاهلي كانت تبدو واضحة كلما انسلخ عن جماعته بحكم الأحوال انسلاخاً دائماً ، كامرئ القيس في حياته العاصفة ، وعنترة في كفاحه من أجل حريته وحبه ، وبعض الشعراء الصعاليك في تمردهم على أعراف مجتمعاتهم ، أو انسلاخاً مؤقتاً ، كطرفة في خصومته مع «ذوي القربى» . وكذلك كانت تبدو ذات الشاعر عند شعراء مقلّين يقولون مقطوعاتهم وقصائدهم المعدودة في وقدة شعور حاد أثاره حادث عارض ، وفي بعض قصائد لشعراء ذوي تكوين نفسي خاص ، كالأعشى في قصائده التي تصور نزواته وتجاربه الحسية .

ونستطيع أن نتبين «غمطية» الصورة الشعرية «الموضوعية» في تصوير الشاعر وقوفه على الأطلال ، فهو - برغم ما نستشفه في شعره من حزن دفين لما أصاب الدار من تحوّل - لا يصرح كثيراً بذلك الحزن - بل يكتفي بوصف مظاهر الخراب والوحشة في الطلل المقفر ، في صور تتكرر من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى بشيء من الخلاف اليسير ، وهي ظاهرة تدفع الدارسين المحدثين إلى كثير من التأويل للرموز والأساطير واللغة ، نتيجة ذلك التعبير «الموضوعي العام» .

ومع أن «الثوي» التي يتردد ذكرها في المطالع الطللية تحمل إشارة إلى الشعور بالأمن مع الأعاصير والسيل داخل الخيمة ، ومع أن الأثافي «تحمل رمزاً للدفء والشبع والمرأة» ، يأتي التعبير عنهما تقريرياً لا يفصح عن تلك الإشارات والرموز . وقصارى مايفصح الشاعر عنه أحياناً أن يربط بين الأثافي والرجل ربطاً عارضاً عامضاً :

**أثافي سَفَعَا في مَعْرَسِ مَرَجَل**

**وَنُؤْيَا كَجَرَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَم**

والشاعر في كثير من الأحيان إذا عَنَّ له أن يبكي لا يبكي وحده ، بل يدعو خليلاً أو خليلين أو جماعة من الركب ليعرجوا معه إلى الدار فيقفوا بها ويبكوا معه عليها ، وكأن مايشعر به من فقد ليس تجربة ذاتية تخصه وحده ، بل هو تجربة عامة من صميم الحياة العربية كلها فهم يؤدون نحوه هذا «الطقس الجماعي» ، إن صح التعبير .

وهو لايمضي كثيراً في الحديث عن بكانه أولوعته ، أو بزواج بين عالمه الداخلي ورؤيته الخارجية ، بل ينصرف إلى رصد أطلال ذلك الماضي البعيد ، ومايراه فيها من مظاهر التحول الجسيم . وزهير في أبياته المعروفة يكتفي في الحديث عن أطلاله التي لقيها بعد غيبة «عشرين حجة» ، بتصوير خلاء الدار من الصحاب والأنس وامتلائها بالطباء والأرام «يمشين خلفه» بعد أن طال إلْفُها للمكان . فإذا تعرف إلى الدار في النهاية حيَّاءها تحية فيها كثير من الحنان والهدوء ، لا يكاد يفصح عن لوعة الفقد :

**فلما عرفت الدار قلت لربيعها**

**الا انعم صباحاً أيها الربيع واسلم**

وقد يسأل الشاعر الربيع عن سر هذا التحوُّك ، وعن مصير من كانوا يملأونه بالأنس والحب ، لكنه يبادر فيلوم نفسه على سؤال من يعرف أنه لا يمكن أن يجيب ، وكأنما يسدُّ الطريق أمام عواطفه حتى لا تفيض إذا أذِنَ خياله أن يدير حواراً بينه وبين الربيع :

**- فوقفت أسأله - وكيف سؤاها**

**صُمًّا خوالد مايبين سؤاها؟**

**- مابكاء الكبير بالأطلال؟**

**وسؤالي... وماتردَّ سؤالي؟**

**- الا عَمَّ صباحاً أيها الطفل البالي**

**وهل يعمن من كان في العصر الخالي؟**

- طال السَّواء على رسوم ديار  
قفّر أسألُها ... وما استخباري؟  
وقد يلوم الديار نفسها كالمحتق المغيظ :  
- هل بالديار أن تجيب صمم  
لو كان رسم ناطقاً علم؟  
- يادار عبلة بالجواء تكلمي!  
وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي  
- ألما على الربيع القديم بعسسا  
كانني أنادي أو اكلم أخرسا

أما حين تحوّل الأمر بعد العصر الجاهلي في حركات شعرية تقوم في أساسها على النزعة  
الوجدانية والتعبير الصريح عن العواطف ، فإن الشاعر لم ير بأساً في أن يقيم بينه وبين الدار  
الخالية حواراً يتبادلان فيه مشاعر إنسانية حية ، كما في قول المهجور :

فاجهشتُ للتوبيد حين رأيته  
ومكبر للرحمن حين رأيته  
وأذرفت دمع العين لما عرفته  
ونادى بأعلى صوته فدعاني  
فقلت له: أين الذين عهدتهم  
حوالك في خصب وطيب أمان  
فقال: مضوا واستودعوني ديارهم  
ومن ذا الذي يبقى على الحدثن؟  
وكذلك يقيم الشاعر الوجداني الحديث حواراً عمائلاً بينه وبين الدار المهجورة<sup>(١)</sup> :  
آه معاصنع الدهر بنا..  
أو هذا الطلل العابس أنتا  
والخيال المطرق الرأس أنا؟  
شدّ مايت على الضنك وبتنا..!

(١) إبراهيم ناجي .. وراء الغمام .

ويسلك الشاعر الجاهلي الموقف الموضوعي نفسه ، حين يتجاوز الوقوف على الأطلال إلى وصف مظاهر من الطبيعة ، شأنها أن تحرك وجدان العربي وتثير خياله ، كالبرق والمطر والسيل فهو - في الأغلب يرصدها من بعيد ، متخذاً من البعد المكاني ذريعة للبعد النفسي حتى لا يصرح بشعوره ، تاركاً للصورة وحدها - خلال عبارات وتشبيهات ومجازات مألوفة - أن «توحى» بطبيعة هذا الشعور وأن «تنم» عليه . وكما يطلب الواقف على الريع من بعض رفقته البكاء على الظلل ، ينشد راصد البرق صاحباً أو صحابياً يشركونه تأمل تلك اللحظة الفريدة التي كانت تثير خيال العربي وأشواقه إلى البعيد المجهول . لكن الشاعر يكتبني بأن «يأرق» لها سائلاً أصحابه أن ينهضوا فيستشرفوها معه :

- اصباح ترى برقاً أريك وميضه  
كلمع اليمين في حبي مكلل  
- اصباح ترى بريقاً هبّ وهماً  
كمصباح الشعيلة في الذبال  
ارقت له وانجد بعد هدم  
وأصحابي على شعث الرجال  
- ارقت وأصحابي قعود بربوة  
لبرق تلال في تهامة لامع  
قعدت له ذات العشاء فلم أتم  
لدى مرقب من هضب نخلة فارغ  
وقلت: تأمل صاح.. أين مصابه  
أجاد على ذي قرتني فالقوارع؟

وقد لا يجد الشاعر من يشركه في تلك التجربة ذات الصفة الجماعية ، فيودّ - منادياً -  
لويجد له رفيقاً فيها :

يامن يرى عارضاً قد بت أرقبه  
كانما البرق في حافاته شعل!

أو يلوم صاحبه لأنه نام ولم يأرق معه لذلك المشهد الفريد :



إني أرقّت - ولم تارق معي صباح  
لمستكفّ بعيد النوم لوائح  
يسامن لبرق أبيت الليل أرقبه  
من عارض كبياض الصباح لمّاح!

على أنه - في تلك الأحوال جميعاً - ظل الشاعر حريصاً على أن يحقق في شعره - بدرجات متفاوتة - ذلك «الجلال» الكلاسيكي ، الذي يقوم على تحويل «الذاتي الخاص» إلى «عام مطلق» ، لا يستدعي التعبير عنه خروجاً كبيراً على الأنماط السائدة في اختيار المعجم ، وبناء العبارة وطبيعة التشبيه والمجاز ، في إطار من إيقاع عام مشترك . ولعل هذا «الجلال» هو ما أراده النقاد القدماء بمصطلح «الرصانة» أو «الجزالة» .

وقد ظلّ للشعر الجاهلي سلطانه الكبير على مسار الشعر العربي في العصور اللاحقة ، وظلّت كثير من أنماطه تتسلل إلى إبداع الشعراء الأمويين والعباسيين ، حتى في أبعد الانتماءات إيفالاً في التجديد كشعر أصحاب البديع . وأكد هذا السلطان أن الشعراء قد ارتبطوا بالسياسة والحكم ، وفرضت عليهم الأحوال أن يعبروا عن وقائع بعيدة عن وجدانهم ، كان لا بد أن يستعينوا في التعبير عنها برصيد من الأنماط الموروثة أو السائدة ، تشبّح فيها شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية ، ويتجلى تفوقه - في المقام الأول - من خلال سيطرته على اللغة وحذقه أساليبها ، والخروج - قدر الطاقة - من أسر تلك الأنماط إلى شيء من الأصالة ، كانت تلقى كثيراً من الإنكار عند المحافظين من النقاد .

على أن شخصية الشاعر ظلت تنبثق في تجارب مفردة عند بعض الشعراء ، أو في أبيات ومقطوعات عند شعراء أثبت شخصياتهم أو ظروف حياتهم أن تخضع تماماً لسلطان تلك النزعة الموضوعية .

ولم يكن يشذ عن ذلك الانتماء الموضوعي غير حركة فريدة في الشعر العربي ، هي حركة الشعر العذري التي تكاد تشبه إلى حد كبير في طبيعة تجاربها وصورتها الفنية حركة الانتماء الوجداني في العصر الحديث . وقد عبر شعراؤها من خلال التجربة العاطفية عن التحول الحضاري الذي أحدثه الإسلام في الحياة العربية ، وعبر شعراء «الانتماء الوجداني» عن ذلك التحول الذي جلبته إلى المجتمع العربي نهضة الحديثة .

ومن تلك النماذج الذاتية المتميزة في الشعر العربي القديم ، ومن أشعار العذرين ، استمدّ

البارودي غذاء لتجربته الذاتية المتميزة ، مستوحياً كثيراً من أساليبهم وصورهم وإيقاع شعرهم العام .

ومن المعروف أن حياة البارودي قد حفلت - منذ صباه - بالأحداث والتجارب ، فخاض وهو شاب حرب كريت ، ثم اشترك في حرب البلقان ، ثم قُدِّرَ له أن يسطوع بدوره المعروف في الثورة العربية ، وأن تنتهي حياته بالنفي سبعة عشر عاماً ، فَقَدَ أثناءها زوجته وبعض ولده وأصدقائه في أرض الوطن ، ودبَّت إلى جسده الشيخوخة ، وإلى روحه اليأس بعد معاناة طويلة من مرارة الهزيمة والندم والغربة . وقد فرضت هذه التجارب على الشاعر أن يرتد إلى ذاته ، فينبعث في شعره - على الرغم من مظاهر التقليد البادية - من الحرارة والعواطف الممتزجة بالبصيرة النافذة ، ما لا ينبع إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والناس والحياة . وقد ظلت تلك ظاهرة ملحوظة من قبل في الشعر العربي ، عند شعراء كانت لهم تجارب خاصة في الحياة ، طبعت بعض شعرهم بسمات ذاتية تميزوا بها عن سائر الشعراء . وقد تحققت هذه الظاهرة بعد البارودي عند شوقي ، حين فرضت عليه طبيعة المسرحية أن يتمثل مواقف الشخصيات وتركيبها النفسي وشعورها في النصر والهزيمة والحب ، فجاء شعره في مسرحياته أكثر أصالة وأصدق تعبيراً من أغلب قصائده في دواوينه . ولعل ذلك كان من وراء اختيار شوقي رئيساً لإدارة جمعية أبولو ، التي كانت وليدة نمو الاتجاه الوجداني - أو الرومانسي - ، واتجاه الشعراء إلى نبذ شعر الأحداث والوقائع والمناسبات والإخوانيات ، ليعبروا عن تجاربهم الذاتية وإحساسهم بالتحويلات الحضارية حينذاك .

والحق أن ديوان البارودي يكاد يخلو من شعر المناسبات والأحداث الجارية و«الإخوانيات» التي كانت محور أشعار كثير من معاصريه ، والتي أخذها أصحاب «الديوان» على شوقي بعد ذلك . وليس للبارودي من هذا إلا قصائد ومقطوعات قليلة ، يرثي بها بعض أصدقائه المخلصين في مصر والوطن العربي ، كثرثائه لصديقه الأديب والشاعر المعروف عبدالله باشا فكري ، وصديقه الشيخ حسين المرصفي ، وأحمد فارس الشدياق ، ورسالته إلى الأمير شكيب أرسلان . ومذائح معدودة في الخديوي توفيق والخديوي عباس حلمي اقتضتها الضرورة . ولا تخلص هذه القصائد القليلة للثناء أو المديح بل يمتزجان بعواطف الشاعر وفكره .

وهو حين يرثي صديقيه الشيخ حسين المرصفي وعبدالله باشا فكري ، لا يخلص إلى الحديث عنهما ، إلا بعد حديث يبدو كأنه رثاء لنفسه ، يمتزج فيه الشوق إلى ملاعب الصبا بالشعور المُضْىِّ بعجز الشيخوخة والضييق بما يلقاه من لوم اللاتمين في أعقاب الهزيمة :

ليت شعري متى أرى روضة المنيل  
ذات السنخيل والأعشاب  
حيث تجرى السفين مستبقات  
فوق نهر مثل اللجين المذاب  
قد أحاطت بشاطئيه قصور  
مشرقات يُلحَن مثل القباب  
يانديمي من سرنديب كُفَا  
عن ملاسي وخلّيانني لما بي  
كيف لاندب الشباب وقد أصبحت  
كهلا في محنة وغتراب  
لم تدع صولة الحوادث مني  
غير أشلاء هفّة في ثياب  
فجعتني بوالدي وأهلي  
ثم انصت تكرر في اترابي  
كل يوم يزول عني حبيب  
يا قلبي من فرقة الأحباب!  
أين مني حسين بل أين عبدالله  
رب السكّمال والآداب؟

وهو حين يهتئ الخديوي توفيق بالجلوس على العرش ، لا يقتصر على المدح التقليدي  
المعهود في تلك المناسبات ، بل يضع في مدحته شيئا من فكره ، مثلما بث في رثاء أصدقائه كثيرا  
من مشاعره الصادقة ، فيذكر الخديوي بما وعد به من إنشاء مجلس نيابي ، ويصور فضل الشورى  
في إرساء قواعد الملك القائم على الحرية والعدل تحميها القوة :

سنّ المشورة وهي أكرم خطة  
يجري عليها كل راع مرشد  
أمران ما اجتماعا لقائد أمة  
الأجنبي بهما ثمار السؤدد

## جمع يكون الامر فيما بينهم

### شورى.. وجند للعدو بمرصد

وقد اضطرته الضرورة إلى أن مدح الخديوي عباس حلمي عقب عودته من منفاه ، معبراً عن شكره في مقطوعة من ثمانية أبيات ، تبدو في مستواها وتعبيرها بعيدة عن طبيعة شعره في التجارب غير المفروضة .

ولعل مما زاد التفات الناس إلى شعر البارودي وإعجابهم به ، أن حياته الحافلة بالأحداث ونهايته الفاجعة ، وكثرة حديثه في شعره عن الفروسية وتحول المصائر وخيانة الأصدقاء ، جعلت منه ومن سقوطه الفاجع شخصية «مأساوية» مثيرة للوجدان الرومانسي ، بمثابة للصراع بين القدرة والعجز ، والإرادة والقدر ، وسقوط «المثال» وانكسار المنتصر . وكلها معان تمثل جوانب أساسية للتصور الوجداني أو الرومانسي للحياة .

ولم يكن غريباً أن يكون من المترددين على ندوة البارودي الأدبية بعد عودته من منفاه ، بعض شباب الشعراء والأدباء من رواد الاتجاه الوجداني حينذاك ، ومنهم خليل مطران ومصطفى صادق الرافعي .

ولعل في تعبير مطران عن طبيعة تجاربه الشعرية في مقدمة ديوانه الأول عام ١٩٠٨ بعد وفاة البارودي بأربعة أعوام ، ما يشير إلى صلة نفسية ربطت بين البارودي ، وهؤلاء الشباب المجددين الداعين إلى الشعر الذاتي والحركة الوجدانية : «... وغاية ما أتمناه لدى القراء من الجزاء على هذه العبر المروية والفرائب الحكيمّة والنوادر الممثلة والصور الخييلة ، أن يشاركوني في «وجداني» ... وأن يستفيدوا من مناصحتي ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من «جراحاتي»... ولا شك أن التعبير عن الألم النفسي والأسى العاطفي «بالجراحات» كان شيئاً جديداً يصور إحساس الشاعر «المأساوي» بالحياة ، وانجذابه إلى غيره من أصحاب «الجراحات» وعلى رأسهم البارودي .

ولم يكن هؤلاء الشباب بغافلين عما في شعر البارودي من مظاهر التقليد الغالبة ، لكنهم غفروا ذلك له ، من أجل هذه القدرة الباهرة على النهوض بالشعر من الوهدة التي كان قد تردى فيها إبان العصر التركي ، وانجذاباً إلى شخصية بعثت في خيالهم الرومانسي المشبوب صورة الشاعر الفارس القديم ، الذي يقضي حياته بين حرب وحب وصراع ، ثم ينتهي به المطاف قتيلاً أو أسيراً أو مهزوماً ، يبت مأساته في شعره ، وينطق بمرارة اليأس أو حكمة التجربة .

ولعل موقف العقاد من شوقي والبارودي ، يمثل إحساس ذلك الجيل من الشباب ممن كانوا يتطلعون إلى شعر يعبر عن تجربة صادقة ، ويصور موقف الشاعر من نفسه ومن المجتمع والطبيعة والحياة ، ويأخذون على كثير من شعراء عصرهم - وعلى رأسهم شوقي - تنكّرهم لتجاربيهم الخاصة ، وعزوفهم عن رصد تجارب الآخرين ، والمتابعة المسرفة للأحداث السياسية والاجتماعية العارضة ، والمناسبات التي يتكلف الشاعر الحديث عنها وهي في كثير من الأحيان بعيدة عن وجدانه .

وهناك نصّان معروفان للعقاد وميخائيل نعيمة ، يتشابهان في الفكرة وبعض الصياغة ، يعبران عن رأي جيل الشباب في ذلك الاتجاه «الموضوعي» البعيد عن وجدان الشاعر أو تجاربه . يقول العقاد في نصه المعروف مقدماً لديوان المازني : «...وحسب الأدب العصري الحديث من روع الاستقلال في شعرائه ، أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عقرت جبينه زمناً ، فلن نجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بمولود وما نفّض يده من تراب البيت ! ولن تراه يُطّري من هو أوّل دأميّه في خلواته ، ويُقدّع من يُكبر في سريره ، ولا واقفاً على المرافئ يودّع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرّضاً للمعطاء ، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته » .

ويقول ميخائيل نعيمة<sup>(١)</sup> .

«...وأصبحنا نتراسل نظاماً ، ونتصافح نظاماً... ونستقبل أصدقاءنا نظاماً ، ونودّعهم نظاماً ، ونهنتهم بعيداً أو بمرکز أو بمولود نظاماً ، إلى أن لم يبق في حياتنا مالم يس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا !» .

كان الوجدان الذاتي محور الدعوة الشعرية الجديدة التي نمت بعد ذلك ، واكتملت منذ العشرينات ، في تلك الحركة الوجدانية المعروفة التي انتظمت العالم العربي كله وشعراءه في المهجر . وما أكثر ما عبّر أصحاب الديوان عن هذه النظرة في مقدمة دواوينهم رابطتين بين الشعر ، والنفس والوجدان .

«...ألا وإن خبير الشعر المطبوع ماناجى العواطف على اختلافها ، وبث الحياة في أجزاء

(١) الغريال ، ص ١١٩ .

النفس بأجمعها»<sup>(١)</sup>... «وإن كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح أغلقها ، فلقد فتحها على ساحة من الألم تلفح المظلّ عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حيناً والتوجّع أحياناً . وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وما هو كائن... والشاعر بجبلته أوسع من سائر الناس خيلاً ، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس وهو الطّفهم حسّاً ، فاله أشد من المهم ، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظر ، وما هو كائن...»<sup>(٢)</sup> .

«فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر . . والحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها ، والشاعر الكبير هو الذي يعرف كيف يقتبس من هذه الحالات ويصوغها شعراً . . فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة»<sup>(٣)</sup> .

ومع أن هؤلاء الشباب من دعاة التجربة الوجدانية كانوا يدركون أن شوقي ونظراءه من شعراء حركة التجديد التي جاءت في أعقاب البارودي ، قد تجاوزوا ما في شعر البارودي من نزعة تقليدية غالبية ، وأصبح شعرهم في معجمه وأساليبه وإيقاعه العام أكثر حداثة وأقرب إلى طبيعة العصر ، فإنهم لم يغفروا لشوقي - وقد اتخذوه رمزاً لتلك الحركة - أنهم لم يجدوا في شعره من التجارب الذاتية ما يصور عواطف الإنسان العربي في مطلع القرن العشرين ، من خلال حديثه عن عواطفه أو رصده عواطف الآخرين ، وتأمله الذاتي في المجتمع والحياة والكون . لقد رأوا أن شوقي - وقد بلغ ما بلغ من مكانة مرموقة بين شعراء الوطن العربي - قد راح يتابع أحداث السياسة ومناسبات المجتمع ، فيمدح ويرثي كما تفرض عليه مكانته ، ويخوض في ألوان من السياسة لعلها لا تمثل اهتمامه الحق ، ويتجاوز تلك الأحداث السياسية في مصر والوطن العربي ، إلى ما يترامى إليه من وقائع العالم وكوارثه . ومهما يكن من طبيعة تلك الآراء ، وما قد يراه بعض الدارسين فيها من إسراف أو تجنّب ، فإنها كانت صادرة عن إيمان قوي بمفهوم جديد للتجربة الشعرية ، يدفع أصحابه إلى خوض المعركة المألوفة بين القديم والجديد ، بكل ماتسم به - عادةً - من اندفاع ومغالة .

(١) مقدمة العقاد لديوان شكري الثاني «لاكيء الأفكار»

(٢) مقدمة العقاد لديوان المازني الأول عام ١٩٠٩ .

(٣) مقدمة شكري لديوانه الثالث «أنشيد الصبا» عام ١٩١٥ .

لذلك لم يغفروا لشوقي ونظرائه اتجاههم الموضوعي ، وغفروا للبارودي تقليده البين ، لأنهم رأوا في تجربته شيئاً ما كانوا يدعون إليه ، ورأوا أن مجاراة الأقدمين كانت لديه ضرورة تليها طبيعة المرحلة الحضارية التي عاشها .

يقول العقاد<sup>(١)</sup> .

«...دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية ، واستعرض ديوان البارودي كله ، لا ترفيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة ، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصورة لنا مؤرخوه . وهذه آية الشاعر الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى . وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير» .

ويقول الدكتور محمد حسين هيكل - وهو أيضاً من رواد الوجدانية المعروفين في الرواية - مقدماً لديوان البارودي :

«شعر البارودي حياته ، فكل قصيدة في ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم . والديوان في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه ، وللبيئة التي أحاطت به وللنهضة المتويزة في الحياة من حوله . . . وشعر المنفى ، كشعر الشباب وشعر الكهولة ، صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام ، تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً ، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر ، ثم تصقلها السن ويصقلها النفي ، فإذا الحكمة والخنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكونية تسمو بها على المألوف من الحان الحياة ، لا يغير من ذلك ما يدفعه النفي إلى نفس الشاعر من ألم ، تترجم عنه صيحات نائرة ، تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورة كهولته» .

وقد يؤكد أن تقدير رواد الحركة الوجدانية للبارودي ، كان نابعاً في المقام الأول من تقديرهم لتجاربه الشعرية الذاتية ، أنهم في دراستهم للتراث قد عنوا عناية خاصة بشعراء عرفوا بتميز شخصياتهم ، وخروجهم على الإطار «الموضوعي» العام الذي كان يدور فيه كثير من الشعر العربي القديم ، ليمعبروا عن نظرة خاصة أو سلوك متفرد ، من أمثال أبي نواس وابن

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي ص ١٣٣ .

الرومي وأبي فراس وبعض شعراء الحركة العذرية ، تفاوضوا عمّا في كثير من شعر أبي العلاء المعري ، من نزعة عقلية غالبية وانجاذبات لغوية وأسلوبية ، بعيدة أحياناً عن طبيعة روح الشعر ، إعجاباً بموقفه الفكري والاجتماعي ، واعتزازه بذاته وتمردّه على تلك الموضوعية التي فرضتها طبيعة العصر على غيره من الشعراء .

ذلك لأنهم كانوا يؤمنون أن «أساليب» الشعر تمثلها طبيعة العصر العامة ، وإنما يتميز الشاعر داخل ذلك الإطار العام بمقدار إخلاصه لمشاعره ، وتعبيره عن ذاته من خلال تجاربه الشخصية ، ورصده للحياة ولتجارب الآخرين . وقد ظلوا هم أنفسهم يتأرجحون زمناً غير قليل بين ما تجلبه التجربة الذاتية من حداثة في التعبير والتصوير ، وما تفرضه طبيعة التراث الذي كان مازال مُنطلقاً أساسياً للنهضة العربية الحديثة .

لذلك يبدو الرأي الذي أورده الدكتور علي الحديدي ، في كتابه الشامل عن البارودي ودوره في تجديد الشعر جديراً بالمناقشة ، إذ يفترض أن البارودي كان يمكن أن يخلص من طبيعة العصر وضرورات المرحلة الحضارية التي عاش فيها ، فيقول <sup>(١)</sup> :

وفي يقيني أن البارودي بموهبته العاتية ويتكوّنه الأدبي القوي ، ومحافظة على النسق الموروث في الشعر العربي القديم ، وكلاسيكيته التي تعتمد على جلال الصياغة ورنين الموسيقى ، قد أختّر حركة التطور في الشعر العربي الحديث أكثر من نصف قرن . ذلك أن العصر في مطلع النهضة كان يهفو إلى التغيير ، أي تغيير يتقذه من الظلمة التي تحيط بكل نواحي حياته ، وكانت ظلمة الذوق الفني والأدبي في مقدمة قائمة التغيير . وصادف أن طلع البارودي على ذلك العصر بثقافته العربية الخالصة ويتكوّنه الأدبي القديم ، فبدأ التغيير بداءة محافظة ، وردّ الشعر أكثر من خمسة قرون إلى الوراء . ولكن التغيير صادف هوى من عواطف الجماهير التي كانت ترزح تحت وطأة اليأس والضياع... وردّ البارودي إليهم يقين الثقة بأنفسهم وبلغتهم ، ووصلهم بالمجد الذي كادت تختفي ذكره من خيالهم ، فاستمسكوا به وطربوا لجلال الصياغة الشعرية ورنينها الموسيقي فيه ، ورضوا بحظهم من التغيير أو التجديد ، ورفضوا بعده كل تغيير . ولو أن البارودي بموهبته وثقافته اللغوية والأدبية قد اطلع على الآداب العالمية واهتدى فيها إلى أغوار النفس البشرية وأسرار الطبيعة ومواضع الجمال وأسرار الصياغة الشعرية ، ووسائل التصوير والإيحاء ، لاستخرج من حياتنا ومن بلادنا أسراراً عمائلة ، ولكان من الممكن أن يستعين

(١) محمود سامي البارودي ، شاعر النهضة ، ص ١٦-١٧ .



بالصيف والقوالب التي استعان بها الغربيون ، وأن يبدأ التغيير بشكل آخر يختلف في قليل أو كثير عما بدأ به ، ولو قَرَّ من عمر حركة التطور في الشعر العربي نصف قرن ، قطعته مشدودة إلى مدرسته المحافظة ، لاستطيع الفكك من سحرها ، ولا يجرؤ أحد من الشعراء بعده على مواجهة الجماهير بالتغيير .

والحق أن البارودي - حتى لو اطلع على الآداب الأوروبية - ، ما كان يستطيع أن يتجاوز طبيعة عصره وما اقتضاه من حركة إحياء للتراث في كل وجوهه - بما في ذلك الشعر - استجابة لنزعة غالبية في المجتمع العربي حينذاك ، نحو يقظة عربية وقومية ، أذكتها النهضة الحضارية منذ بداية القرن التاسع عشر . وما كان للأدباء وقد عاشوا على أنماط ذلك التراث كل تلك القرون الطويلة ، أن يقفروا فجأة - فيما يشبه الطفرة - لبيدعوا أدبا حديثا كالآداب الأوروبية ، وكان حسبهم في ذلك الوقت أن يجدوا لإبداعهم بدايات انطلاق صالحة ، كان لا بد أن يكون من مقوماتها الأولى الاهتمام إلى أساليب سالمة ، مما لحق الأدب العربي - شعره ونثره - من ركاسة وضعف وصنعة . ولولا ضرورة المرحلة الحضارية وطبيعتها ، لكان المولحي - مثلا - قد اهتدى إلى القصة القصيرة بدل أن يستوحي شكل المقامة وبعض أساليبها في «حديث عيسى بن هشام» . والحق أن أثر البارودي في جيله والجيل الذي تلاه لم يكن كبيرا ، ولا طويلاً من الناحية الفنية ، فقد كان أغلب شعره ينطلق بالمحاكاة للقديم ، في وقت كانت تباشير الحداثة تلوح في تطلع كثير من المواهب الشابة في الشعر والنثر . وقبل أن تتأصل تلك التباشير عند مبذعي الاتجاه الوجداني ، تلت البارودي «حركة تجديد» تجاوزته كثيراً في الجانب الفني ، وإن ارتدت عما كان قد بدأه من تحقيق للتجربة الذاتية في شعره .

حتى شعراء حركة الإحياء الذين تأخر ظهورهم في الوطن العربي عن البارودي ، لم يلبشوا أن لحقوا بحركة التجديد ، ودعا بعضهم إلى حداثة في شكل القصيدة وفنها ، وامتد بهم العمر حتى شاركوا في إبداع الاتجاه الوجداني . لكن الخلاص الكامل من الأنماط التراثية التي غلبت على الشعر العربي دهرأ طويلاً ، لم يتَّع حتى إيان ازدهار الاتجاه الوجداني نفسه ، بل ظل كثير من تلك الأنماط يبدو من حين إلى آخر في شعر أكثر هؤلاء الشعراء ميلاً إلى الحداثة والتحرر من سلطان القديم <sup>(١)</sup> .

\*\*\*\*\*

(١) انظر «الاتجاه الوجداني» لكتاب البحث ص ١٦٠ وما بعدها .

على أن إرصاص البارودي بالحركة الرومانسية لا يتمثل في تصويره للتجارب الذاتية فحسب ، بل يعود أيضاً إلى طبيعة تلك التجارب ، وما يبدو فيها من مقومات هي عناصر جوهرية في التجربة الرومانسية .

ومن المعروف أن «الغربة» محور أساسي في كثير من القصائد الرومانسية ، وقد تكون غربة نفسية أو روحية منذ البداية ، أو اغتراباً مكانياً يُفضي في النهاية إلى الغربة النفسية والروحية .

وقد اغترب البارودي منذ صباه الباكر ، وكان في نحو الخامسة والعشرين حين اشترك في حرب كريت ، شاباً طموحاً يتطلع إلى أن يحقق لنفسه من خلال الحرب مكانة مرموقة . وعلى الرغم من شبابه وطموحه وإقباله على المغامرة ، يمتزج وصفه للحرب بالتعبير عن غربته وحنينه إلى حبه ووطنه . وقد تخلّص بعض مقطوعاته للغربة والحب والأشواق دون ذكر للحرب .

وقد يبدأ مقطوعته بتلك اللحظة الأهمّية التي كانت تثير خيال الشاعر الجاهلي وأشواقه إلى البعيد والمجهول ، حين يلوح له البرق على هدأة من الليل . لكن البارودي ينسب البرق إلى مصر فيسميه «برقا مصرياً» ، ولا يدعو صحابه النيام - كما كان يفعل الشاعر الجاهلي - ليشاركوه تلك التجربة الفريدة ، ولكنه يأرق وحده له !

سرى البرق مصرياً فأزقني وحدي  
واذكرني مالست أنساه من عهد  
فيا برقُ حدّثني - وانت مصدّق  
عن الـك والأصحاب: ما فعلوا بعدي  
وعن روضة المقياس تجري خلالها  
جداول يسديها الغمام بما يسدي  
نعمت بها دهرًا، وما كلّ نعمة  
حبّتك بها الأيام إلّا إلى الرد

ثم يمزج أشواقه بالحب في صور تقليدية - كأغلب صوره - لكنه في بعض الأبيات يطلق القول ، فيحتمل بعض التأويل الذي يتجاوز التجربة العاطفية ، ويقترب من لحظات الغربة الروحية المعهودة عند بعض الشعراء القدماء والمحدثين :

سلي عنيّ الليل الطويل، فإنه  
خير بما أخفيه شوقاً، وما أبدي

أصْبَرَ عَنْكَ النَّفْسَ وَهِيَ ابْيَئَة

وهيها صبر الظلمات عن الورد

والأبيات في جملتها قريبة الشبه بشعر العذريين ، الذين يرتبطون بوشائج عاطفية وفنية قوية بشعراء الحركة الرومانسية الحديثة . والبيت الأخير يتضمن في صدره إشارة إلى بيت عذري معروف ، أما شطره الثاني فيتضمن رمزا للتوزع بين الرغبة والعجز ، طالما تردد عند العذريين في عبارات مفردة أحيانا وفي صور مركبة في بعض الأحيان :

وما صاديّات حُمنَ يوما وليلة

على الماء يُغشّين العصي حواني

لو اغْبَ لا يصدرن عنه لوجهة

ولا هنّ من برد الحياض دواني

يَرَيْن حباب الماء والموت دونه

فهنّ لأصوات السقاة رواني

بأكثر مني غلّة وصبابة

إليك، ولكن السعدو عداني

وللتأكيد تخلو قصائده وهو مشارك في حرب البلقان من مشاعر الغربة والحنين إلى الماضي ، فيما يشبه مرة أخرى شعر العذريين في بعض مفرداته مثل «أراك الحمى» وفي الإشارة إلى «الخائمات» الظامّة إلى الورد :

أراك الحمى شوقي إليك شديد

وصبري ونومي في هواك شريد

مضى زمن لم يأتني عنك قادم

ببشرى، ولم يعطف علىّ بريد

وحيد من الخلان في أرض غريبة

الاكل من يبغى الوفاء وحيد

فهل لغريب طوّعته يد النوى

رجوع.. وهل للحائمات ورود؟

وهل زمن ولّى وعيش تقيّضت

غضارته، بعد الذهاب يعود؟

ونستطيع أن نلمس الربط بين الاغتراب المادي والغربة الروحية ، في تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول في البيت الثالث ، إلى التعبير عن افتقاد الوفاء بين الناس جميعاً «ألا كل من يبغي الوفاء وحيد» .

والتشرق في البيت الأخير إلى الماضي - على إطلاقه - مهما يكن باعته المباشر - سمة رومانسية أخرى غالبية على شعر الرومانسيين . والأبيات بعد ذلك تذكر بروحها وإيقاعها بقصيدة جميل المعروفة :

### الايث أيام الصفاء جديد

#### ودهرا تولسى يابئين يعود

وقد كان البارودي يلتمس للتعبير عن مشاعره الذاتية ، صورا من تجارب مماثلة عند الشعراء العذريين ، عبروا بها عن الوجد والغربة والفقد ، وحنّوا فيها إلى مواطنهم الأولى بنقائنها و«بساطتها» وذكرياتها الشجية والسعيدة على السواء . ومن ذلك قوله :

#### ياحبذا جرعة من ماء مَحْنِيّة

#### وضجعة فوق برد الرمل بالقاع

#### ونسمة كنسيم الخلد، قد حملت

#### ريّا الأزهير من ميث وأرجاع

وما أكثر ما عبّر العذريون عن ظمئهم إلى تلك الجرعة الصافية الباردة من «ماء محنية» ، وإلى تلك الضجعة الوادعة فوق «برد الرمل بالقاع» . ولئن كانت تلك المفردات والصور من وحي بيئة بدوية غير بيئة الشاعر ، إن في ارتباطها الروحي بالأرض ، وما عمّله من حنين عميق إلى مراتع الطفولة والصبيا ، نغمة رومانسية مألوفة تمثل التوزع بين الحاضر والماضي والمدينة والريف أو البادية .

ويزداد التعبير عن الغربة حدة في المنفى ، بعد أن لم تعد الغربة تجربة عابرة يتطلع الشاعر خلالها إلى العودة للصحب والوطن ، وغدت قدراً مفروضاً يمتزج بمرارة الهزيمة والشعور بالعجز والحنين الذي لا أمل وراءه ، والتفكير الدائم في خيانة الأصدقاء وفي تصاريّف القدر . وكلها معان تبدو على وجوه مختلفة في الشعر العذري ، وفي أشعار الحركة الوجدانية الحديثة . وفي أغلب هذه القصائد يربط الشاعر هذه الأحاسيس بتجربة الحب المفقود -أو المتجنّي- ربطاً قد يبدو غير مبرر ، لكنه قد يتكشف عن رمز يصل بين الهزيمة في الحرب والهزيمة في الحب ، والعجز عن مواصلة الحياة ، والاتصال بالحبيب :

ومن عجب الأيام أني مولى  
 بمن ليس يعنيه بكائي ولا شهدي  
 أبيت عليلاً في سرنديب ساهراً  
 أعالج ما ألقاه من لوعتي وحدي  
 أدور بعيني لأرى وجه صاحب  
 يريع لصوتي أو يرقّ لما أبدي  
 خليلي، هذا الشوق لاشك قاتلي  
 فميلاً إلى «المقياس» إن خلتما فقي  
 فمن ذلك الوادي الذي أنبت الهوى  
 شغائي من سقمي ويرثي من وجدي  
 ملاعب لهو، طالما سرت بينها  
 على أثر اللذات في عيشة رغد  
 إذا ذكرتها النفس سالت من الأسى  
 مع الدمع، حتى لاتنهه بالرد  
 فيما منزلاً رقرقت ماء شبيبتي  
 باخنائته بين الأراكمة والرنند  
 سرت سحراً فاستقبلتك يد الصبا  
 بانفاسها، وانشق فجرك بالحد  
 وزر عليك الأفق طوق غمامة  
 خصيبة كف البرق حنّانة الرعد  
 فلست بناسٍ ليلةً سلفت لحناً  
 بواديه، والدنيا تغرّ بما تسدي  
 إذ العيش ريان الأماليد والهوى  
 جديد، وإذ «حياء» صافية الودّ  
 منعمّة للبدر ما في قناعها  
 وللخضن ما دارت به عقدة البند

وفي هذه الأبيات من قصيدة طويلة ، تبدو المفارقة البيّنة في شعر البارودي بين التجربة

الذاتية التي أعادها إلى الشعر الحديث ، ومظاهر التقليد الواضحة في المفردات وبناء العبارة والتشبيهات والمجازات وإيقاع القصيدة العام . وهي مفارقة بدت كذلك بصورة أقل في شعر رواد الحركة الوجدانية الحديثة ، الذين استطاعوا أن يخلصوا من «موضوعات» الشعر التقليدية ليفرغوا لتصوير تجاربهم الذاتية ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يخلصوا من سلطان أنماط التعبير في الشعر العربي القديم .

وكما تذكر بعض أبيات البارودي أو أشطاره أو مفرداته ومجازاته بنصوص قديمة مماثلة ، تذكرنا بعض أبيات هؤلاء الرواد بصيغ من الشعر القديم ، فرضت نفسها عليهم لارتباطها في الشعر القديم بتجارب ذاتية مماثلة . لكن «لمياء» باسمها وبصفاتها الجمالية التقليدية ، تظل رمزا لهذا الفقد العام الذي يعانيه الشاعر ، والذي لم يكن قد بلغ حد الإحساس «المطلق» ، كما بلغه عند بعض شعراء الحركة الرومانسية وعند كثيرين من رواد الشعر الحر ، فكان على الشاعر أن يربطه بتجربة محددة مألوفة هي تجربة الفقد والمعاناة في الحب . وقد صنع على محمود طه شيئا من هذا ، حين حن إلى ماضيه المطلق - وهو من أكثر الشعراء الرومانسيين إلحاحاً على ذكرى الماضي - ثم عاد في بيتين آخرين من قصيدته الطويلة ليربط تلك الذكرى - ربطاً يسيراً - بماضيه المفقود في الحب<sup>(١)</sup> .

أوي إلى جنبات الصخر منفردا  
أبكي لأمسسية مرّت وليلات  
قد غيرتنا الليالي بعدها سيرا  
وخلفتنا العوادي بعض أشتات  
تلفت القلب في ليلاء باردة  
يبكي لياليك الفُر المضيئات  
وذكريات من الماضي يطالعها  
بين الحقول وشطآن البحيرات  
فدع فؤادي محزوناً يرفّ على  
ماضي ليالي.. وانعم أنت بالآتي

(١) الأعمال الكاملة ، ص ١٣٤ .

وقد يتصل بامتزاج التجارب العاطفية بشعور الفقد مانحده في بعض قصائد البارودي حين اختلط إحساسه المرير بالغربة ، بإحساسه بالتجني والظلم ، واضطر إلى أن يدافع دفاعاً صريحاً عن موقفه في الثورة العربية في أبياته المعروفة :

ابيت في غربة ، لا النفس راضية  
بها ، ولا الملتقى من شيعتي كُتِب  
فلارفيق تسر النفس طلعه  
ولا صديق يرى ما بي فيكتب  
ومن عجائب ما لاهيت من زمني  
اني مُنيت بخطب امره عجب  
فهل دفاعي عن ديني وعن وطني  
ذنوب ادان به ظلمما واغترب؟

فقد جاءت الأبيات في ثنايا قصيدة ذات مطلع تقليدي يتحدث في أبياته عن مكابدة الحب والأشواق ويصور الحب ، كما يفعل العذريون والرومانسيون - على أنه قدر مكتوب لاسبيل إلى الفرار منه . لكن الربط بين الحب والقدر ، يبدو إشارة صريحة إلى محنة الشاعر وما يتابه من مشاعر الندم :

فيا اخا العذل لاتعجل بلائمة  
علي ، فالحب سلطان له الغلب  
لو كان للمرء عقل يستضيء به  
في ظلمة الشك لم تعلق به النوب  
ولو تبين ما في الغيب من حَدَث  
لكان يعلم ما ياتي ويجتنب  
لكنه غرض للدهر يرشقه  
بأسهم ، ماله ريش ولا عقب  
فكيف اكتم اشواقني؟ وبني كلف  
تكاد من مسه الاحشاء تنشعب  
ام كيف اسلو؟ ولي قلب اذا التهب  
بالافق لعة برق كاد يلتهب

## أصبحت في الحب مطويا على حرق يكاد أيسرها بالروح ينتشب

فقوله «لو كان للمرء عقل يستضيء به» إلى قوله «لكنه غرض للدهر يرشقه» يبدو في سياقه جزءاً من المطلع العاطفي ، يلتمس الشاعر فيه العذر لنفسه إذ أتاح للحب أن يغلبه على أمره ، وكأنه قدر مكتوب كان ما يزال في باطن الغيب . لكن الأبيات - على ضوء ما يصرح الشاعر به بعد من حديث عن محنته ودفاع عن نفسه ، تبدو إشارة واضحة إلى تلك المحنة وذلك الدفاع .

وقد كان ربط الحب بالقدر ولوم النفس للتفريط فيه ، معنى شائعاً عند العذريين ، يشف عن معان حضارية تتجاوز تجربة الشاعر الفردية . ومنها قول الشاعر :

تبكي على لبني وأنت تركتها  
وكننت عليها بالملأ أنت أقدري  
فإن تكن الدنيا بلبني تقلبت  
عليّ فللدنيا بطونٌ وأظهير

وقوله :

فأصبحت الغداة لوم نفسي  
علي شيء ، وليس بمستطاع  
كمقبون يعضّ على يديه  
تبين غيبته بعد البياض  
وقد عشنا نلذ العيش حيناً  
لو أن الدهر للإنسان داع  
ولكن الجميع إلى افتراق  
وأسباب الحتوف لها دواعي

وبعد أن نضجت الحركة الوجدانية ، عبر شعراؤها عن ذلك المعنى الذي يربط بين الحب والقدر وطبيعة الحياة ، ويصور لهفة الشاعر إلى الماضي الذي يدرك استحالة عودته . لكن تعبيرهم اتخذ سمات فنية جديدة ، توافق طبيعة العصر وماجلته الحركة من تجديد في الصورة



الشعرية وفي شكل القصيدة . ومن ذلك قول علي محمود طه<sup>(١)</sup> :

وفزعنت للأحلام والذكر  
تبكي وتنشد رجعة الأمل  
ووددت لو حُكمت في القدر  
لتعيد سيرتها من الرُءس  
ووهمت نارا ذات إيماض  
فبسطت كفك نحوها فزعا  
مرت بعينك لحظة الماضي  
فوثبت تمسك بارقا لمعا  
وصحوت من وهم ومن خبل  
فإذا جراحك كلهن دم  
لجت عليك مرارة الفشل  
ومشى يحز وتينك الهم  
والأرض ضاق فضاؤها الرحب  
وخلت فلا أهل ولا سكن  
حال الهوى وتفرق الصحب  
وبقيت وحدك أنت والزمن

والمطالع العاطفية لكثير من قصائد البارودي الطويلة ، التي تنطرق إلى تجاربه أو إلى محنته ، قد تبدو اتباعا لتقاليد القصيدة العربية القديمة ، التي ينتقل الشاعر فيها من مشهد إلى آخر ، لكنها في كثير من الأحيان تبدو - عند إمعان النظر - مفاتيح لتجربة القصيدة التي تمثل محورها الأساسي . فالشاعر كثيرا ما ينادي في تلك المطالع «سراة الحى» ، لكي يعينه في مأساته العاطفية ويتصوروا له من ظلم من يحب . ومثل هذه الدعوة تبدو بيئة السخف إذا لم نربطها بتجربة القصيدة الأساسية ، التي تدور حول محنة الشاعر وغرته وهزيمته . وفي جزء من المطلع العاطفي الطويل في قصيدته المعروفة تلك :

لكل دمع جرى من مقلة سبب  
وكيف يملك دمع العين مكتئب

(١) الأعمال الكاملة ، ص ٦٩ .

يقول :

وعاد ظني علياً بعد صحته  
والظن يبعد أحياناً ويقترب  
فيا سراة الحمى، ما بال نصرتكم  
ضائق علي، وأنتم سادة تُجيب  
أضعتُموني وكانت لي بكم ثقة  
متى خفرتُم زمام العهد يا عرب؟  
اليس في الحق أن يلقي الخزيل بكم  
أمناء، إذا خاف أن ينقابه العطب؟  
فكيف تسلبني قلبي بلاتِرة  
فتاة خدر لها في الحي منتسب؟

وفي البيت الثاني والبيت الثالث ، يبدو الارتباط صريحاً بين التجربة العاطفية والمحنة النفسية .

وفي مطالع أخرى يبدو ذلك الارتباط واهناً ، وكأنما استنصار «سراة الحمى» أصبح عند الشاعر تقليداً فنياً مقصوداً ، لكن الانتقال من الحديث عن الخذلان في الحب إلى الحديث عن الحرب ، لا يخلو من إشارة إلى تجارب نفسية أعم من تجربة الحب سواء قبلت القصيدة قبل المحنة أو بعدها .

وفي قصيدة يعارض فيها النابغة يقول :

قالوا: غداً يوم الرحيل، ومن لهم  
خوفَ التفرّق أن اعيش إلى غدٍ  
هي مهجة ذهب الهوى بشفافها  
معمورة، إن لم تمت فكان قد  
يا أهل ذا البيت الرفيع مناره  
ادعوكم يا قوم دعوة مقصد  
إنني فقدت اليوم بين يوتيكم  
عقلي، فردّوه عليّ لا متدي

بل يا أخا السيف الطويل نجاده  
 إن أنت لم تحم الفزيل فاعمد  
 هذي لحاظ الغيد بين شعابكم  
 فتكت بنا خلساً بغير مهند  
 ... فلئن غدوت دريعة لعيونها  
 فلقد اقل زعارة المستمرد  
 ولقد شهدت الحرب في إبانها  
 ولبنس راعي الحي إن لم أشهد  
 وفي قصيدة يعارض فيها البحري يدعو صديقه إلى نصرته على من يحب فيقول :  
 يارفيقي، إذا عراني خطبُ  
 ونصيري إذا خصيم تصدّي  
 أصبحت حاجتي إليك فخذ لي  
 بحقوقِي مَنْ ظالم قد تعدّي  
 وجد القلب خالياً فاحتواه  
 ورأى النفس طوعة فاستبداه  
 ثم يربط بين استبداد الحب واستبداد السلطان في بيت مفرد كأنما انبتق عفواً من ضمير  
 الشاعر فيقول :

وكذلك السلطان إن ظن بالامة  
 عجزاً سطاً عليها وشداً

وإذا كان الحب مداراً لكثير من قصائد الشعر الرومانسي ، التي يعبر فيها الشعراء عن تلك  
 العاطفة في إطار ذاتي ، أو يسقطون عليها أحياناً موقفهم من الطبيعة والمجتمع والحياة ، فقد كان  
 للحب شأن بارز في شعر البارودي ، سواء في مطالع قصائده الطويلة ، أو في قصائد  
 ومقطوعات خالصة لتلك العاطفة وحدها .

ولم يكن البارودي - بالطبع - بدعاً بين الشعراء في ذلك المجال ، لكن تجارب الحب عند  
 معاصريه كانت تبدو شاحبة إلى جانب أشعار المناسبات والإخوانيات والأحداث الاجتماعية  
 العارضة ، ولم تكن قد خلصت في صياغتها من مظاهر الصنعة التي غلبت على الشعر العربي  
 في العصر التركي . على حين تبدو غزليات البارودي بيّنة الصلة في الموقف والتعبير من أشعار

الحركة العذرية . وقد يلفت النظر في هذا المجال أن البارودي - وقد كان ولوعاً بمعارضة الأقدمين - كان يقصد إلى معارضة قصائد معروفة خالصة لعواطف الحب والخواطر النفسية أحياناً ، أو ذات مطالع عاطفية طويلة في بعض الأحيان .

وفي معارضته تلك القصائد ذات المطالعات العاطفية ، كان يعدل عن الجانب الموضوعي في القصيدة - كالمدح - ، ويبني قصيدته بأكملها على عواطف وخواطر ذاتية . ففي معارضته<sup>(١)</sup> قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب :

اجساره بيتيننا ابوك غيور

وميسور مايرجى لديك عسير

يقتصر على طبيعة المطالع العاطفي عند أبي نواس ، ويصف لهوه ومجالس شرايه ، وكأنما يستوحي من قصيدة الشاعر اتجاه صاحبها الذاتي الغالب ، مضيفاً إلى ذلك حديثه عن فروسيته وطموحه وشمائله الكريمة .

وكذلك فعل في معارضته<sup>(٢)</sup> قصيدة المتنبي :

أود من الأيام ما لا تودّه

واشكو إليها بيئنا وهي جندّه

قد اقتصر في معارضته الطويلة على ما يماثل الشاعر الذاتية والخواطر النفسية والنظرات الفكرية عند المتنبي ، ولم يلتفت إلى معان أخرى كالتي تضمنتها قصيدة المتنبي في مدحه لكافور .

ومن ذلك أيضاً معارضته<sup>(٣)</sup> قصيدة النابغة التي يعتذر في آخرها إلى النعمان بن المنذر :

---

(١) مطالعها :

أبى المشوق إلا أن يحسن ضمير  
ويحل مشوق بالحنين جدير

(٢) مطالعها :

رضيت من الدنيا بما لا أودّه  
وأي امرئ يقوى على الدهر زنده

(٣) مطالعها :

فلن السطون فبات غير موسد  
حيران يكلا مستخير الفرقد

## يادرامية بالعلياء فالسند

### أقوت وطال عليها سالف الأبد.

وللبارودي - بعيداً عن المعارضات - مقطوعات وقصائد قصيرة في الحب ، تستوحي معاني الشعر القديم ومفرداته وأساليبه ، لكنها في أغلب الأحيان تنظر إلى الشعر العذري أو مايجري مجراه ، فتشيع فيها مفردات كانت رموزاً مألوفة في ذلك الشعر ، ويقلب عليها إيقاع هادئ حزين ، وسكينة مستسلمة تصادف بعضها في شعر أصحاب الاتجاه الوجداني بعد ذلك . ولا ينسى الشاعر في أغلب الأحيان - أن يختم حديثه العاطفي بالإشارة إلى محنة اغترابه ، وإلى حلمه بزوال غمتها . وعلى الرغم من أن معجم القصائد وتشبيهاها ومجازاتها بعيدة عن حداثة معجم الرومانسيين وصورهم ، فإنها - في إطار تكامل التجربة وإيقاعها الخافت ، وفي بعض صورها - قريبة إلى طبيعة الشعر الرومانسي الذي يدور حول تجربة الحب ، وتبدو قريبة أيضاً إلى نفس المتلقي ، على النقيض من قصائد عاطفية أخرى للشاعر ذات رصانة بالغة وإيقاع جهير .

وقد ظلت بعض تلك المفردات ورموزها شائعة عند شعراء الاتجاه الوجداني ، وإن جاءت في نسق أكثر عصرية وأحفل بمفردات أخرى جديدة ومبتكرة . ومن تلك القصائد القصيرة عند البارودي قوله :

هل من فتى ينشد قلبي معي  
بين خدور العين بالأجرع  
كان معي، ثم دعاه الهوى  
فمرُّ بالحى ولم يرجع  
فهل إذا ناديته باسمه  
يفيق من سكرته أوعى  
هيهات يلقي رشداً بعدما  
اغواه لحظ الرشاش الاتلع  
فيا دموع القطر سيلى دما  
ويا بنات الأيك نوحى معي  
وانت يانسمه وادي الفضى  
مُرِّي برّيك على مريعى

وانت يا عصفورة المنحنى  
 بالله غني طرباً واسجعي  
 وانت يا عين إذا لم تفي  
 بذمة الدمع، فلاتهجي!  
 صباية أغرت عليّ الأسى  
 ودلت السهد على مضجعي  
 ابيت أرعى النجم في سدفه  
 ظل بها الصبح فلم يطلع  
 لاهتدي فيها إلى حيلة  
 تقي حياتي من يديّ مصرعي  
 طوراً أداري لوعتي بالمنى  
 وتارة يغلبني مدمعي  
 فهل إلى الأشواق من غاية  
 أم هل إلى الأوطان من مرجع؟  
 لاأس يا قلب على ماضى  
 لا بد للمحنة من مقطع!

ولا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة - كما يبدو - من بعض تلك المفردات المألوفة في  
 شعر العذريين ، ومن سبقهم أو عاصروهم من شعراء كان لهم التفات خاص إلى التجارب الذاتية  
 والعاطفية ، « خدور العين بالأجرع . . لحظ الرشا الأثلج . بنات الأيك . . نسمة وادي الغضى » .  
 ومع ذلك يحس القارئ الحديث من وراء تلك العبارات النمطية ، بلمسات حديثة في تركيب  
 العبارات وتكامل الأبيات وفي إيقاع القصيدة العام ، وفي أبيات مفردة - ليست جديدة كل  
 الجدة ، لكن لها تميزاً خاصاً عن نظائرها في الشعر القديم ، كقوله :

صباية أغرت عليّ الأسى  
 ودلت السهد على مضجعي

وقوله :

طوراً أداري لوعتي بالمنى  
 وتارة يغلبني مدمعي

ولعل من أسباب هذا الإحساس صوت المتكلم الدائم الذي ينسب كل خاطرة أو إحساس إلى ذات الشاعر ، فيحيل تلك المشاعر المتناثرة وأنماط تعبيرها التقليدية إلى تجربة واحدة متكاملة الجوانب . ومن ذلك قوله :

تَرَكْتَنِي مِنْ غَمَرَاتِ الْهَوَى  
فِي لَجٍّ بِحَرِّ الرَّدَى زَاخِرٍ  
اسْمَعْ فِي قَلْبِي دَبِيبَ الْمُنَى  
وَالْمَحْ الشَّيْبَةَ فِي خَاطِرِي  
فَتَارَةً أَهْدَأُ مِنْ رَوْعَتِي  
وَتَارَةً أَفْزَعُ كَالطَّائِرِ  
وَبَيْنَ هَاتَيْنِ شَبَابُوعَةٍ  
لَهَا بِقَلْبِي فَتَكَةُ الثَّائِرِ

هكذا يبدو الصوت الذاتي في كثير من قصائد الشاعر عن الحب والطبيعة والمحنة ، ويتمثل أحياناً في أبيات تتابع فيها الإضافة إلى «ياء المتكلم» مؤكدة نسبة تلك الأحاسيس إلى الشاعر وحده :

- ذَاكَ مَرَعَى أَنْسَى وَمَلْعَبَ لَهْوَى  
وَجَنَى صَبُوتِي وَمَغْنَى صَحَابِي  
- فَشَخْصَكَ فِي عَيْنِي وَذَكَرَكَ فِي فَمِي  
وَحُبُّكَ فِي قَلْبِي وَسِرُّكَ فِي صَدْرِي  
- أَخِي وَصَدِيقِي وَابْنُ وَدَيِّ وَصَاحِبِي  
وَمَوْضِعَ سِرِّي حِينَ يَعْثُلُجُ الصَّدْرُ  
- فَقَدْ ذَكَ سَلَّ الْعِظَامِ مَنِّي  
وَرَدَّ الصَّبْرَ عَنِّي، وَفَتَّ فِي عَضْدِي  
- هُوَ مَرَمَى ثُبُلِي وَمَلْعَبَ خَيْلِي  
وَحُمَى أَسْرَتِي وَمَرْكَزَ بَنْدِي  
- أَشَاطِرُهُ وَدَيِّ وَأَفْضَى لِسْمَعِهِ  
بَسْرِي وَأَمْلِيهِ الْمُنَى وَهُوَ رَابِعُ

- حُزْنٌ براني وأشواق رعت كبدي  
ياويح نفسي من حزن وأشواق  
- فانت حمى قومي ومشعب أسرتي  
وملعب أترابي ومجرى سوابقي  
- مرعى جيادي وماوى جيرتي وحمى  
قومي ومنبت أدابي وأعرافي  
- فنسيمها روحي ومعدن ثُربها  
جسمي وكولر نيلها محيا دمي

لذلك يزداد اقتراب البارودي من طبيعة الحركة العذرية والاتجاه الوجداني الحديث ، كلما كانت تجربة القصيدة لصيقة بوجدان الشاعر ، يتفرد بمعاناتها - أو الاستمتاع بها - دون أن يشركه فيها أحد ، فتستحيل إلى «تجربة جماعية» توحى بأنماط مألوفة من التعبير في مثل هذه التجارب ، وبخاصة في مجالس السمر واللهو أو مشاهد الطبيعة التي يستمتع بجمالها جمع من الصحاب .

وهو في اقترابه من شعر الحركة العذرية يستمد بعض صور ذلك الشعر ، لكنه يضيف إليها كثيراً من اللمسات الخاصة داخل الإطار التقليدي القديم . وكان من عادة الشاعر العربي القديم - قبل العذريين وبعدهم - ، أن يؤكد المعنى أو الشعور عن طريق تشبيه مركب أو عمتد ، يعود الشاعر بعد استقصائه إلى ما أشار إليه من شعور أو معنى . وكان الشعراء العذريون ومن يتجه إلى التجارب العاطفية ، يصوغون هذه التشبيهات لتدل في الأغلب على ما يصحب تجربة الحب من وحشة أو قلق أو اغتراب .

يقول الشاعر العذري مبتعداً عن الحديث عن نفسه إلى حين ، في سبيل رسم تلك الصورة الفنية التي تبدو كأنها مقصودة لما بها من براعة التصوير ، ثم يردّها في النهاية إلى موقفه العاطفي :

كان القلب حين يقال يُغدى  
بليلى العامرية أو يراح  
قطاة عزّها شرك فباتت  
تجاذبه وقد علق الجناح  
لها فرخان قد تُركا بقفر  
وعشّهما تصفقه الرياح



إذا سمعنا هبوب الريح نصاً  
وقالاً: أمناً يأنس الرواح  
فلا بالليل نالت ماترجى  
ولافي الصبح كان لها براح  
رعاة الليل كونوا كيف شئتم  
فقد أودى بـي الحب المستاح

ويقول البارودي على هذا النهج :

ولو تراني وبُردي بالندى لثِقُ  
لخِلْتَنِي فرخ طير بين ادغال  
غال الردى أبويه فهو منقطع  
في جوف غيناء.. لاراع ولاوال  
أزيغب الرأس لم يبدُ الشكير به  
ولم يضمن نفسه من كيد مغتال  
يظل في نُصْبٍ حرّان مرتقباً  
نقع الصدى بين أسحار وأصال  
يكاد صوت البزاة القمر يقذفه  
من وكره بين هابي القرب جوال

فذاك مثلي ولم اظلم ورُبما

فَضَلُّهُ بِجَوَى حُزْنٍ واعوال

على أن الفرق واضح بين المقطوعتين في المعجم والأسلوب ، إذ ينزع البارودي كعاداته في كثير من شعره بدافع من الرغبة في التفوق ، إلى مجازاة كبار الشعراء في ديباجتهم الرصينة ومعجمهم المختار وإيقاعهم الجهير .

ويسبب هذا الطموح المسيطر إلى التفوق ، يبدو وصف الطبيعة لديه - وهو جانب ذو شأن ملحوظ في التجربة الرومانسية - ، بعيداً في الأغلب عن وجدان الشاعر ، يعتمد فيه البارودي - في المقام الأول - على الأنماط القديمة التي تعبر عن مشاهد وأجواء غير تلك التي كان يصفها البارودي ، ويقصد فيه الشاعر إلى ممارسة قدرته اللغوية والأسلوبية ، مستوحياً صيغاً بعينها يذكرها الفارسي من الشعر القديم .

ومن العسير في هذا المجال أن نقول إن البارودي كان إرهاباً بذلك الجانب من الشعر الرومانسي ، الذي مزج الشعراء فيه بين مشاهد الطبيعة ومشاعرهم الوجدانية مزجاً صريحاً أحياناً ، أو عن طريق الرمز والإيحاء أحياناً أخرى . ولا تكاد نستثني مع ذلك إلا أبياتاً قليلة في قصيدة أو أخرى ، يجمع فيها البارودي بين محته واغترابه ووحده ، وبعض مظاهر الطبيعة في غربته أو في متفاه ، أو متذكراً إياها في وطنه ومعاهد صباه . على أن هذا الجمع كثيراً ما ينتهي إلى الوصف التقليدي للطبيعة ، انسباقاً من الشاعر وراء منافسة الأقدمين :

- أبيت عليلاً في سرنديب ساهراً

اعالج ما القاه من لوعتي وحدي

أدور بعيني لا أرى وجه صاحب

يريع لصوتي أو يرق لها أبدي

ومما شجاني بارق طار موهنا

كما طار منبث الشرار من الزند

يمزق استنار الدججئة ضوؤه

فيئسلها ما بين غور إلى نجد

أرقت له والشهب حيرى كليله

من السير ، والاتاق حالكة البُرد

فبت كاني بين أنياب حية

من الرقط ، أو في برئني أسد وُرد

- أرى نفحة دلت على كبدي الوجد

فمن كان «بالمقياس» أقربكم عهداً؟

ملاعيب آرام ومجرى جداول

وملتف أفنان ثقي الحر والبردا

إذا انبعثت فيها النسائم خلقتها

تخير على متن الغدير به بُرداً

فلله كم من صبوة كان لي بها

رواح إلى حُسانة الجيد أو مغدى

ومهما يكن من غلبة التقليد على وصف الطبيعة عند الشاعر - على الرغم من بيت

عصري أو صورة حديثة هنا أو هناك ، أو بعض الثغات إلى مظاهر خاصة في طبيعة سرنديب - فإن كثرة الثغات الشاعر إلى هذه المشاهد في ثنايا قصائده الطوال وفي مقطوعات مستقلة ، ظاهرة ملحوظة ذات دلالة على أن العصر كان قد بدأ يقتضي أن يلتفت الشعراء إلى مظاهر الطبيعة والحياة من حولهم ، مهما يكن شأن الصياغة التي ماكان يمكن أن تخلص فجأة من تأثير القديم الممتد عبر العصور .

وقد كان الشعراء العرب - في الأغلب - لا يلتفتون إلى مشاهد الطبيعة في ذاتها ولا يطلون في وصفها ، ويتخذونها «خلفية» لحركة الإنسان والحيوان أو معرضاً لسير الزمن ، أو إطاراً عاماً لبعض مجالس اللهو والسمر . وحين اتجه الدارسون منذ حركة الإحياء إلى دراسة التراث وتقديم نصوص مختارة منه للمتعلمين والمثقفين ، لم يجدوا بين أيديهم في وصف الطبيعة إلا نصوصاً محدودة ، تتكرر بعينها في كثير من تلك المختارات .

وقد شغلت البارودي همومه الذاتية وتامله في تحول المصائر وطباع البشر وتعبيره الصريح الحاد عن تلك التجارب ، عن أن يحمل مشاهد الطبيعة رموزاً لهذه الهموم إلا من إشارات «صريحة» في بيت أو بيتين . لكن هذه الحفاوة غير المألوفة بمشاهد الطبيعة - مهما يكن من أمر صيغتها الفنية - كان إرهاباً بذلك الاتجاه الملحوظ نحو الطبيعة عند شعراء الرومانسية بعد ذلك ، وإن جاء عندهم على نحو مختلف اقتضته ظروف التحول الحضاري ، وزيادة وعي الفرد المثقف بما حوله من عالم متغير ، يدفعه إلى البحث عن أساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد .

وإذا نظر الدارس في درجة التحول في التجربة من العام إلى الذاتي ، عند البارودي وعند من جاءوا بعده من رواد الاتجاه الوجداني وأعلامه ، فلن يكون في حاجة إلى الدفاع عن صيغ البارودي القديمة ، التي لا تناسب مشاهد الطبيعة الخاصة في مصر أو كريت أو البلقان أو سرنديب - كما يفعل بعض الدارسين - ، فقد كان لا بد أن تتغير الصورة الشعرية عند الرومانسيين ، وتصبح أكثر حداثة بعد أن اقترن الشعور بالذات بالفكر الواعي بأمور المجتمع ومفاهيم الشعر والفن ، وتطورت أساليب اللغة بحكم الممارسة في الشعر والنثر . ويورد الأستاذ الدكتور شوقي ضيف أبياتاً من قصيدة طويلة للبارودي ، يحن فيها إلى ملاعب صباه سالكاً هذا المنهج التقليدي ، يقول فيها :

فيا روضة المقياس حياك عارض

من المزن خفاق الجناحين دالح

**ضحك ثنايا البرق تجري عيونه  
بودق به تحيا الريى والصحاصح  
تحوك بخيط المزن منه يد الصبا  
لها حلة تختال فيها الإبطاح**

ويعلق الأستاذ على الآيات بقوله<sup>(١)</sup> :

«وهو دعاء لها بالغيث والخصب على طريقة الأقدمين ، يعبر به عن لواعج حنينه إلى وطنه وملاعب شبابه ، ولأرى بها ولاصحاصح ولاقلوات ، وقد أختار من بين الرياح «الصبا» ولاصبا هناك ، لأن الصبا - وهي الرياح الشرقية . لا تسقط في مصر المطر ، ولكن جاء بها لأنها الرياح التي طالما حملها المحبون من العرب تحياتهم وأشواقهم إلى محبوباتهم ، وقد أقامها تنسج لروضة المقياس حلة بديعة من الأزهار الأرجة . ويدون ريب بلغ البارودي بهذا الدعاء الرمزي كل ما أراد من تصوير تعلق قلبه بتلك القطعة العزيزة على نفسه ، معزة ديار نجد في نفوس الأقدمين المولئين . فهو يدعو لها نفس الدعاء الذي كان يتوجه به عشاق البدو القدماء إلى ديار محبوباتهم ، يدعو لها بالسقيا والخصب . ومن هنا نعرف لماذا احتفظ البارودي بالصور الشعرية البدوية وعناصرها في شعره ، فقد وجدها قوية التصوير والتأثير ، ووجد العباسيين من قبله يحتفظون بها في بث هذا الحنين الذي لا ينضب معينه ، فاحتفظ بها هو الآخر ، معبرا بها عن لواعج قلبه ، سواء في حنينه إلى وطنه أو في حنينه إلى فائنات فؤاده ، وكأنما يتمثلن له بنفس الهالة القديمة التي كانت تراءى لجنون ليلى وأضرابه .

والحق أن الأمر لم يكن أمر اقتناع واع عند البارودي ، بقدرة تلك الصيغ ورموزها وبضرورة التزامها كما التزمها الأقدمون ، ولكنه كان ضرورة من ضرورات المرحلة التي عاشها البارودي ، وما كان يستطيع أن يتجاوزها .

لقد انتهى التحول عند البارودي من التجارب العامة إلى تجربة «شخصية» ، يعانها الشاعر معاناة دائمة حادة تستجيب استجابة سريعة للصيغ الشعرية المتوارثة في أمثال تلك التجارب ، ولأثاذن بشيء من التأمل الهادئ ، أو البحث المقصود عن تمجيد فني لا يتصل اتصالاً مباشراً بالتجربة الشخصية ، ويبحث لها عن رموز ودلالات جديدة تخرج بها من «الشخصية» المغلفة إلى الذاتية الشاملة .

---

(١) البارودي رائد الشعر الحديث ص ١٧٤ .

ولم يكن الفرد في المرحلة التي عاش فيها البارودي - على الرغم من وجوده الجديد - قد اكتمل له من الحرية أو المعرفة أو إدراك طبيعة الحضارة الحديثة ، ما يجعل تجربته تجربة عصرية مكتملة تجلب معها صورتها الشعرية الجديدة ، وتترك المفارقة البينة بين المشهد الطبيعي «الحالي» وتلك الرموز الشعرية القديمة .

وحين امتد الزمن بالتحول الحضاري قليلاً بعد البارودي ، اتسعت التجربة عند الشاعر ، فلم تعد في صورتها الشعرية تجربة «شخصية» ، وإن كانت في واقعها كذلك . بل تحولت إلى نظرات متأملة في النفس البشرية والمجتمع والطبيعة والكون ، إلى جانب تجارب «ذاتية» ترصد حياة الآخرين . وكان لا بد لتلك التجارب الجديدة التي غذتها ثقافة حديثة ومفاهيم جديدة للشعر والأدب والفن ، أن تجلب صيغاً شعرية عصرية وأن تنبذ - قدر الطاقة - تلك الصيغ الموروثة التي لم يكن البارودي يرى بأساً من استخدامها ، أو يدرك المفارقة بينها وبين المشهد الطبيعي الحديث ، وبخاصة بعد ما كان قد طرأ على اللغة من تطور في النثر والشعر ، أصبحت الأساليب الكلاسيكية تبدو معها غير ملائمة لطبيعة العصر ومفهوم الحداثة ، وقد وصلت بين حركة الإحياء عند البارودي - كما هو معروف - وحركة الاتجاه الوجداني ، حركة وسط بين الاتجاهين عند شوقي ونظرائه في مصر والوطن العربي هي حركة التجديد . ولا يزعم الدارس أن البارودي كان بشيراً واعياً بالاتجاه الوجداني أو الرومانسي أو داعياً إليه ، لكنه كان موهبة فريدة أطلعتها تلك المرحلة لتبصر من خلاله عن طبيعتها وعما يجري - تحت السطح - من تحولات غير منظورة تؤذن بالانتقال إلى عصر جديد . وللمجتمعات والمراحل الحضارية قانون معروف ، فهي تنجب أشخاصاً ذوي مواهب وقدرات خاصة يقودون حركة التحول ، ويستجيبون لحاجات المجتمع ويبشرون - واعين أو غير واعين ببوادر الانتقال الجديد .

وقد كان البارودي واحداً من هؤلاء ، أنجته المرحلة الحضارية العربية في آخريات القرن التاسع عشر ليكون صلة بين الماضي والحاضر ، وبشيراً بحركة شعرية كبرى بدأت طلائعها منذ بداية القرن العشرين . وكأنا زدودته المرحلة بالموهبة وما يغذوها من بواعث ، لكي «يحس» شباب الشعراء في تجربتها الذاتية صدى لوجود جديد للفرد العربي المثقف ، الذي يحرص على أن تكون له شخصية متميزة في الإحساس بالحياة والتعبير عنها . ولئن كان البارودي مقلداً للأقدمين في كثير من شعره ، فإن تجربته التي تدور حول إحساسه ورؤيته الذاتية ، قد نفذت من وراء صور التقاليد إلى نفوس كثير من شباب الشعراء ، الذين كانوا - بتأثير كثير من العوامل الثقافية والاجتماعية الأخرى - مهئين لاستقبال كل ما يغذو تطلعمهم إلى أدب وشعر جديد ،

وَتَمَثَّل الشعر الجديد في الحركة الوجدانية أو الرومانسية التي اتسعت فشملت شعراء الوطن العربي كله ، والشعراء العرب في المهاجر الأمريكية ، وتجاوزت إلى حد بعيد ما كان قد بدأه البارودي ، وإن ظل له فضل الخطوة الأولى .

#### □ د . محمد عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة □

شكراً للزميل العزيز الدكتور عبدالقادر القط على حديثه الممتع وعلى التزامه كذلك بالوقت المحدد وسنقدم الآن الزميل العزيز الدكتور عز الدين إسماعيل وهو سيعقب على بحث الدكتور عبدالقادر القط في خلال ربع ساعة ومع ذلك سوف لا تفوتني الفرصة بأن أقدم لكم الزميل العزيز ولو أنه لا يحتاج إلى تقديم . الدكتور عز الدين إسماعيل هو عميد كلية الآداب سابقاً بجامعة عين شمس ، ورئيس للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ورئيس أكاديمية الفنون سابقاً ، ورئيس تحرير مجلة فصول سابقاً ، وأستاذ متفرغ بكلية الآداب بجامعة عين شمس حالياً ، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي . مؤلفاته كثيرة وسأذكر منها لا على سبيل التفصيل ولكن على سبيل الاختصار :

- الأدب وفنونه .
- الأسس الجمالية في النقد العربي .
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .
- التفسير النفسي للأدب .
- الفن والإنسان .
- الشعر العربي المعاصر .
- الشعر الجاهلي .
- الشعر المعاصر في اليمن .
- الشعر القومي في السودان .
- القصص الشعبي في السودان .

فضلاً عن عشرات المقالات المنشورة في الدوريات والمجلات المصرية والعربية... على العموم زملائي الأعزاء زميلاتي الفضليات أقدم لكم الدكتور عز الدين إسماعيل ليتحدث إلينا خلال ربع الساعة عن تعقيبه على الباحث السابق وشكراً لكم .

## □ تعقيب دكتور عز الدين إسماعيل □\*

تضافرت عوامل كثيرة على جعل البارودي علامة بارزة في تاريخ الشعر العربي الحديث ، وليس اهتمامنا به وعودتنا إلى شعره في هذا الملتقى الفكري إلا امتدادا لذلك الاهتمام الذي يرجع إلى أكثر من قرن من الزمان ، ولقد ظلت الأجيال تتلقى هذا الشعر بحفاوة صارت مع مضي الزمن تقليدية ، من خلال ذلك ترسخ تقدير هذا الشعر لدى هذه الأجيال واستقر في الضمائر أن البارودي هو باعث النهضة الشعرية العربية الحديثة وفي عالم الشعر بصفة عامة . هناك فئة من الشعراء ضمنت استمرار شهرتها على الأقل من خلال المناهج التعليمية فليس بين الانجليز مثلاً من لم يتشرب في صباه فكرة أن شيكسبير هو أعظم شعراء الإنجليزية إن لم يكن أعظم الشعراء قاطبة ، والمؤكد أنه عند ما يشب وينضج يظل متعلقاً بهذه الفكرة فهو يقرأ ذلك الشاعر دائماً في ضوئها ، والشئ نفسه يقال عن جوته عند الألمان وعن راسين وكورني عند الفرنسيين وأضرابهم لدى الشعوب المختلفة ، في الأزمنة المختلفة ولا أقصد بهذا أن هذه الشهرة قامت على غير أساس أو أن أصحابها غير جديرين بها ، ولكنني أسجل الظاهرة في ذاتها لاستخلص أنها على - هذا النحو - قد تشكل مصادرة مبكرة لدى الأجيال المختلفة على مجرد التفكير في مراجعة ما تقرر واستقر وتداول عبر الزمن من أحكام ، ولهذا فرمما مالت بعض الدراسات المقدمة في ملتقانا الفكري هذا حول شعر البارودي إلى الاحتفالية أكثر من ميلها إلى التلبث والمراجعة ، فإذا كان الأمر كذلك فلا أقل من أن يسمح للتعقيب عليها بقدر من التحرر من المتداول والمعروف والمعهود والمخالفة عما هو مجرد تكريس للأفكار التي توارثتها الأجيال فيما يتعلق بشعر البارودي . والبحث الذي أنيط بي التعليق عليه هنا هو بحث محير يبدو للوهلة الأولى مستعصياً على التصنيف : هل هو احتفال بشعر البارودي أو مراجعة ؟ له لأن الاحتفال والمراجعة يتجاذبان ، فهو يأخذنا في خلال صفحاته إلى طرق ودروب تحملنا على الاقتناع بأن البارودي كان بشيراً لما يسمى بالاتجاه الوجداني أو الرومانسي في الشعر العربي الحديث ولكنه في نهايته يعود فيزعزع في نفوسنا هذا الاقتناع ، من حيث إن البارودي نفسه لم يكن واعياً بهذا الاتجاه ولا هو قصد إليه وإن المسافة بين شعره والشعر الذي ظهر في هذا القرن فيما بعد مثلاً بجدارة هذا الاتجاه مسافة شاسعة ومرة أخرى يأتي الاعتراف بغلبة التقليد على شعر البارودي ثم يخفف هذا الحكم بتقرير أن هذا الشعر له نكهته الخاصة على الرغم من تقليديته ، وهكذا ومع ذلك فالبحث في مجمله موجه بفكرة أساسية هي تأكيد الاتجاه الوجداني في شعر البارودي بما يكسب هذا الشعر مزية خاصة .

\* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

مهما يكن من شيء فمن الطريف أن يقف بنا الباحث عند ظاهرة مهمة تتمثل في إكبار الناس للبارودي وتغاضيه عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البينة بما قد يوحي بأن مظاهر التقليد هذه كانت كفيفة بأن تحرم الشاعر هذا الإكبار (وهي شبهة سنعرض لها فيما بعد) . ويعزو الباحث هذه الظاهرة إلى أن أبناء ذلك العصر قد وجدوا في شعر البارودي وتجاريه تعبيراً غير مباشر عن بوادر تغير اجتماعي ، كان قد بدأ يسرى في بناء المجتمع ، ويعي الناس أحياناً بعض ظواهره ، ويحسون ببعضها إحساساً تلقائياً غير واع أحياناً أخرى ، ويشير إلى أن المجتمع قد أخذ يتحول إلى مرحلة حضارية حديثة قوامها - داخل عناصر متشابهة من تحولات ثقافية واقتصادية واجتماعية - وجود جديد للفرد يتحوّل إلى أن يكون له كيانه المتميز ونشاطه الحر... الخ ، وخلاصة ما يهدف إليه البحث في هذه المسألة هي أن أهمية البارودي لدى أبناء زمنه ترجع إلى ما توسمونه في شعره من تعبير عن الذات الفردية للشاعر وعما نسميه تجاريه الخاصة وفي رأيي أن الباحث هنا يقرأ في شعر البارودي ما يريد ويؤوله على خلاف ما جرى عليه العرف بل القانون الشعري العربي في مجمله خلال رحلته الطويلة من جهة وعلى خلاف مقتضيات التحول الحضاري الذي يشير إليه من جهة أخرى ، فاختفاء ما نسميه ذات الشاعر في الأغلب الأعم من الشعر العربي القديم لم يحلّ في شتى مراحل حياة هذا الشعر دون أن يتلقاه المجتمع وأن يحتفل به أيما احتفال والحالة المتفردة في حياة هذا الشعر التي يرصدها الباحث ويرى فيها رافداً أساسياً لما يسميه التعبير عن الذات الفردية هذه الحالة المتمثلة في شعر العذريين ، من المدهش أنها الحالة التي لم تظفر من المجتمع العربي القديم ومن الحكومة الأدبية على السواء بالاهتمام ، ففي كل كتب النقد وكتب البلاغة القديمة لا تكاد تعثر على استشهد من شعر واحد من أولئك الشعراء العذريين أو إشارة إلى هذا الشعر إيجاباً أو سلباً ، وهذا الإهمال له مغزاه المهم في الدلالة على أن المجتمع العربي في عصوره المختلفة كان ينظر إلى الشعر على أنه أكبر من الذات الفردية وأنه مجسد لصوت الجماعة ومحقق لمعاييرها وقيمها في المحل الأول ، وإن صدر آخر الأمر عن آحاد من الناس ، وحين يدين الباحث الشعر العربي في معظمه بغيباب ذات الشاعر الفرد منه ولا يحتفل لذلك إلا بشعر العذريين أو بأطراف من الشعر الجاهلي كانت تلك الذات بارزة فيها فإنه يفرض على ذلك الشاعر ذوقاً خاصاً وتوجهاً شخصياً يدعونا إلى التساؤل هل كان المجتمع الذي عاصره البارودي والذي كان يتحول إلى مرحلة حضارية حديثة قد عدل عن التصور الخاص بالشعر الذي ساد المجتمع خلال القرون الطويلة الماضية من حياة هذا الشعر ؟ وهل كانت مرحلة التطور الحضاري التي بدأها المجتمع في القرن الماضي وعاشها البارودي تقتضي حقاً الانتقال في مجال الشعر من صوت الجماعة إلى صوت الذات المفردة ؟ هذا كله إذا سلمنا أصلاً بأن البارودي



يمكن أن يسلك في زمرة الشعراء العذريين أو شعراء التجربة الذاتية المتفردة .

ولن أقترح إجابة عن هذا السؤال من خارج البحث نفسه ، فالباحث يقرر أن البارودي «ما كان يستطيع أن يتجاوز طبيعة عصره وما اقتضاه من حركة إحياء للتراث في كل وجوهه - بما في ذلك الشعر - استجابة لنزعة غالبية في المجتمع العربي حينذاك نحو بقعة عربية وقومية أذكتها النهضة الحضارية منذ بداية القرن التاسع عشر وما كان للأدباء وقد عاشوا على أنماط ذلك التراث كل تلك القرون الطويلة أن يقفزوا فجأة - فيما يشبه الطفرة ليبدعوا أدبا حديثاً كالأدب الأوربي...» .

ومعنى هذا أن المرحلة التي عاشها البارودي لم تكن لتسمح له أو لغيره من الشعراء بالخروج من دائرة المثل الأعلى في الشعر العربي المتوارث أو أنماطه المعهودة ومن هنا كان «أغلب شعر البارودي» ، كما يقرر الباحث في موضع آخر - «ينطق بالمحاكاة للقديم» وفي هذا وذاك إجابة صريحة عن السؤال لا يتألف معها ما يقال من تجاوب النزعة الذاتية عند البارودي مع مقتضيات التغير الحضاري في زمنه . لقد كان البارودي بشعره عامل تكريس للتراث وترسيخ له في ضمائر الناس وكان في ذلك على واثم تام من النزعة المحافظة التي كانت وما زالت تقف بالمرصاد لكل تطور أو تجديد والبحث يتابع كذلك موقف العقاد من شعر البارودي حين غفر له «تقليده البين» . . د.ع. مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية واستعرض ديوان البارودي كله لا تَرَفِيهِ بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه وهذه آية الشاعرية الأولى...» ، ولقد غض الباحث النظر عما في كلام العقاد من مفارقة حين قرر وقوع البارودي في التقليد وخضوعه لحكم الصناعة اللفظية ثم رأى كل بيت قاله البارودي دالاً على شخصه وهو ما يمثل عنده آية الشاعرية الأولى ، والغريب في الأمر أنه يريد منا أن نفرض النظر في تعاملنا مع شعر البارودي عن مواضع التقليد فيه التي قضى بها حكم العصر ، أو حكم الصناعة اللفظية وهو مطلب أظنه عسيراً لأن الإقرار بالتقليد والخضوع لحكم الصناعة اللفظية لا يمكن أن يسمحا إلا بإبداع من مستوى ثان أي الإبداع على الإبداع أو الإبداع من داخل الإبداع . ولسنا نهدف بهذا إلى التقليل من أهمية عمل البارودي فما هو إلا حلقة في سلسلة ممتدة من الأعمال الشعرية كان الشعر فيها - في الأغلب الأعم - إبداعاً على إبداع ، أو إبداعاً من خلال إبداع .

إن حركات التجديد تشتمل على طرح نموذج بديل من النموذج القائم والسائد ولكن هذا الطرح يقتصر في الأغلب الأعم بهجوم عنيف على النموذج السابق ، ومن أجل هذا غالباً ما

تكون حركات التجديد هذه متسمة بأحادية النظرة أي بتركيز الرؤية على جانب من الظاهرة دون غيره ، وحركة التجديد التي قادها شباب النقاد العرب في أوائل القرن ، لم تغل من الانسجام بهذه النظرة الأحادية ولا من العنف في الهجوم على النموذج السائد . ولندع هذا العنف جانباً ، لننظر في النموذج الذي طرحوه بديلاً من النموذج السائد والذي على أساسه قبلوا شعر البارودي ورفضوا نهائياً شعر شوقي وكوكبة الشعراء الذين ساروا على دربه . ومدار هذا النموذج الجديد كما هو معروف هو ذاتية الشاعر فالشعر وفقاً لهذا النموذج - هو التعبير عن ذات الشاعر ، عن وجدانه الخاص ، ومشاعره الخاصة وبحيث ينم كل بيت يقوله الشاعر على شخصه المنفرد ولا اعتقد أن هناك من يماري في علاقة الشعر بذات الشاعر ولكن هذه العلاقة لا تختلف في كثير أو قليل عن علاقة المنتج بما ينتجه ، أيأ كان بعد ذلك نوع هذا الإنتاج فهي علاقة تنتهي بفرغ هذا المنتج من عمله واستقرار المنتج بعد ذلك كيانا موضوعياً قائماً بذاته وفي هذه الحال يصبح أي شعر صادراً بالضرورة عن ذات بعينها هي ذات الشاعر ولكن هذا الشعر لا يكون بالضرورة مكرساً لذات الشاعر ، لقد أخذ أصحاب ذلك النموذج الجديد على شوقي ومشايبه من الشعراء ما عبر عنه الباحث باسم الاتجاه الموضوعي في الشعر لأن هذا الشاعر قد ألغى - في تصورهم - ذاته ، وتكرر لتجاربه الخاصة وراح يتابع في إسراف الأحداث السياسية والاجتماعية العارضة في حياة المجتمع سواء على المستوى المحلي أو العالمي فضلاً عن المناسبات التي يتكلف الحديث عنها وهي في كثير من الأحيان بعيدة عن وجدانه .

وهكذا كرست هذه النظرة نوعاً من القسمة الحاسمة بين ما هو ذاتي يعبر فيه الشاعر عن وجدانه الخاص ، وما هو موضوعي يتحدث فيه الشاعر عن الأحداث العامة والمناسبات الاجتماعية وهي قسمة خضع لها تفكيرنا النقدي زمناً طويلاً وأظن أنه قد آن الأوان لمراجعتها وأظن أن عقولنا اليوم قد صارت على استعداد لتقبل هذه المراجعة فليس منا من يستطيع اليوم أن يعين لنا ذات شاعر بعينه أن يحدد من أين تبدأ ذاته؟ وأين تنتهي؟ ونحن نعرف أن ما يسمى ذات الشاعر ليس إلا جماع ذوات عدة بعضها تاريخي وبعضها معاصر للشاعر ونحن نواجه بالقدر نفسه من الصعوبة في تحديد ما هو موضوعي في أي كتابة ، ناهيك عن كتابة الشعر فمحال أن تكون قصيدة شوقي عن « كبار الحوادث في وادي النيل » مثلاً شعراً موضوعياً صرفاً خالياً نهائياً بمعيار أصحاب ذلك النموذج الجديد من أي شيء يتعلق بذات شوقي التي لا تستطيع - كما قلنا - أن نغامر بتعيينها وتحديد أبعادها النهائية من أجل هذا تلوح لنا تلك القسمة متهافنة غاية التهافت لأنها أرادت أن تنتصر لوجه واحد من الشعر على حساب الوجه الآخر... أن تنتصر للذات أو

للوجدان الفردي على الوجدان الجماعي وفي هذه المناسبة أذكر أنني استمعت منذ أكثر من خمسة عشر عاماً إلى شاعر سوفيتي لا أذكر اسمه الآن - يتحدث في قصيدته عن «القصيدة» فشبهها بالخنجر لا نعرف أي نصليه الذي شق واخترق فصلاً الخنجر هما حقاً نصلان ولكن أحدهما لا يعمل بدون الآخر ، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن قسمة الذاتية والموضوعية في العمل الشعري إنهما ليسا وجهين متعارضين ، بل ليسا حتى وجهين لعملة واحدة بل هما كحدي الخنجر يعملان عملاً واحداً ويقولان الشئ نفسه في وقت معاً ، كل هذا يجعلنا في حل من دعوى الذاتية التي نسبت إلى شعر البارودي والموضوعية التي وسم بها شعر شوقي ويجعلنا نعيد النظر في شعرهما على أساس مغاير يأخذ في الحسبان تضافر الذاتي والموضوعي وامتزاجهما في مركب جديد ، لا هو ذاتي صرف ولا هو موضوعي صرف ، كما يأخذ في الحسبان البعد التاريخي وعلى وجه الخصوص التقاليد والأعراف المتوارثة ونفوذ الشعراء السابقين في الشعراء اللاحقين ومدى تنامي اللاحق مع السابق إيجاباً أو سلباً كما يأخذ في الحسبان البعد الآتي الذي ينتج فيه الشاعر عمله مستجيباً في ذلك لمطالب عصره وهما البعدان اللذان يتقاطعان في كل عمل شعري بل ربما تقاطعا في كل جزئية من جزئيات العمل الشعري وقد سلم أصحاب النموذج الجديد في أوائل هذا القرن بما في شعر البارودي من استغراق في التقليد وخضوع لما سموه حكم الصناعة اللفظية ، وهما الظاهرتان اللتان تشخصان البعد التاريخي مثلاً في الموروث الشعري الذي استوعبه البارودي من جهة وفي نفوذ الشعراء القدامى الذي مارسوه على البارودي نفسه من جهة أخرى... حتى وإن ادعى تفوقه على الفحول منهم ولكنهم حين سلموا بهذه الحقيقة أرادوا أن يهونوا من شأنها وأن يفضوا الطرف عنها - كما سبق أن رأينا - لأنها لا تتلاءم مع غودجهم الجديد الذي ركزوا فيه على آنية محدودة تتمثل فيما سموه ذاتية الشاعر وربما بدا لنا الآن أن المدخل الحقيقي لتقدير إنجاز البارودي الشعري أخرى أن يأخذ هذا البعد التاريخي بشقيه في الحسبان ، متقاطعاً مع البعد الآتي بل متمزجاً به لكي يكشف لنا عن الكيفيات التي تحققت بها شعرية القصيدة البارودية بوصفها الشئ الوحيد المحقق والمائل بين أيدينا ويمكننا بهذا الإجراء أن نتجاوز النموذج الأحادي الجانب ، وأن نتحدد إلى أي مدى ، وعلى أي نحو كان شعر البارودي إبداعاً من داخل إبداع وكيف أنه كان في الوقت نفسه على ما هو عليه محققاً لمطالب الذوق في مرحلة بعينها بقدر إسهامه في صنع هذا الذوق . إن النقاد الذين طرحوا النموذج الجديد في بدايات هذا القرن قد تورطوا في بنائه على تناقض بين حين طالبوا في دفاعهم عن البارودي بغض النظر عن وقوع هذا الشاعر في أسر التقاليد الشعرية القديمة وقصر النظر على ما يتصل في هذا الشعر - لا أدري كيف - بوجوداته الذاتي الخاص ، والتناقض

هنا مرجعه إلى تصور إمكانية أن يكون الشاعر موعلاً في أدائه الشعري بصفة عامة في التقليدية ثم يكون في الوقت نفسه معبراً عن ذات متفردة ، ومع ذلك فهناك شواهد وقف عندها فيما بعد بعض الدارسين وبينوا من خلالها كيف أن البارودي يرتد بالزمان والمكان اللذين عاش في إطارهما إلى أزمنة وأمكنة لعله لم يكن قد تبقى منها في ضمائر معاصريه إلا صور باهتة إذا كان قد تبقى منها شيء على الإطلاق ، والقصيدة التي عرض لها د. شوقي ضيف في دراسة للبارودي والتي وقف عندها الباحث هي واحدة من هذه الشواهد ، التي نستمع من خلالها بصورة جلية إلى أصوات المشاهير من الشعراء العرب القدامى فكيف يتسنى لنا أن نتحدث بعد ذلك عن ذاتية البارودي المتفردة أو وجداناته الخاصة ، ونحن نستعيد من خلاله أصوات أولئك الشعراء وأنهاجهم في الأداء الشعري؟ وكيف يتسنى لنا بعد ذلك أن نفتتح بأن حركة التجديد التي تلت البارودي قد تجاوزته كثيراً - فيما يقرر الباحث - في الجانب الفني وإن ارتدت عما كان قد بدأه من تحقيق للتجربة الذاتية في شعره؟ إذ كيف يتحقق التطور على مستوى الأداء الفني مصحوباً بارتداد عما سمي التجربة الذاتية؟ إن هذا كله لا يمكن أن يفهم إلا على أساس التسليم بإمكانية قيام ذلك التناقض في بنية العمل الشعري الواحد بين الأداء الفني في الشعر وما يؤديه وهذا ما لا يستقيم . والواقع أن المزية التي رآها العقاد في شعر البارودي والتي لخصها في أن كل بيت شعر قاله يدل عليه كما عرفه الناس في حياته الخاصة والعامة وهو ما يفتقر إليه شعر شوقي - هذه المزية لا تخدم شعر البارودي كما أراد العقاد ولا تقرر شاعريته الحققة لأنها تسقط الدال من صاحبها وهي ظاهرة استبدت كثيراً بقلوبنا العربي في العصر الحديث وليس هنا موضع الإفاضة فيها ، والدال هنا هو الشعر نفسه بما هو شعر ، لتجعل الفضيلة للمدلول وكان الشعر وثيقة موضوعية على صاحبه ، ينبغي لنا أن نصدقها وينبغي لها قبل هذا أن تكون صادقة . وهذا المعيار يقع لا محالة - كما هو واضح - خارج نطاق الشعر والشاعرية ولو أننا جاريينا العقاد في هذا الطراز من التفكير لقلنا بالقدر نفسه من الثقة إن كل بيت قاله شوقي يدل عليه دلالة بيّنة لا يخطئها الخبير العارف ولكنه لا يدلنا على شخص شوقي كما عرفه الناس في حياته الخاصة والعامة وهو ما لا يعنيننا - على مستوى الفن - في كثير أو قليل ، بل يد لنا على شوقي الشاعر فإذا نحن قرأنا شيئاً من شعره أو استمعنا إليه قلنا مباشرة هذا شوقي وشعره في هذه الحالة هو بمثابة وثيقة كذلك دالة عليه ولكنها وثيقة فنية تدل عليه في حالة كونه شاعراً .

من هنا يمكننا أن نرى كيف أن العقاد قد غن البارودي حقه بوصفه شاعراً من حيث أراد أن ينصفه ، إذ أثبت له المزية على مستوى المدلول الوثائقي لا على مستوى الدال الفني ، والحق أن

شعر البارودي وشعر شوقي يتقاطعان ويتطابقان على مستوى الأداء الفني في نقاط كثيرة فكلاهما قد خرج من بطن التراث وكلاهما تعلق بأسلافه من الشعراء وتأثر بهم وجرى مع كثير منهم على الدرب نفسه لكي يثبت تفوقه كما هو الشأن دائماً في علاقة الشاعر اللاحق بأستاذه السابق سواء حقق هذا التفوق أو لم يحققه وكلاهما هضم مقومات الأداء الشعري الجهمير الصوت وأحسن توظيفها وكلاهما عول كثيراً على مخزون اللغة في الذاكرة الشعرية لدى جمهور المتلقين من حيث الصيغ المصكوكة والتشبيهات والاستعارات وما إلى ذلك فإذا أردنا بعد ذلك أن نبحث عن فارق بين الشاعرين أو أن نكشف عن مزية لأحدهما على الآخر فينبغي أن يتجه البحث عندئذ بصفة أساسية إلى كيفيات الأداء الشعري عند كل منهما وسوف يتضح عندئذ أن الفارق بينهما أحرى أن يكون كمياً منه نوعياً وسيكون ذلك لصالح شوقي على سلفه .

لهذا فإننا نتفق مع الباحث في أن حركة التجديد التي تلت البارودي تجاوزته كثيراً في الجانب الفني لكننا نتحفظ على ما ذهب إليه من أن هذه الحركة «ارتدت» ، عما كان قد بدأه من تحقيق للتجربة الذاتية في شعره» وذلك لأننا لانعزل الشعر بما هو دال عن مدلوله فمرة نتحدث عن التجربة الذاتية عند شاعر هو البارودي ، وأخرى نتحدث عن مستوى الأداء الفني عند شاعر آخر هو شوقي .

ومن الطريف أن الباحث نفسه قد أحس بشيء من التناقض يأخذ بتلايب شعر البارودي عبر عنه تحت مصطلح المفارقة ، وذلك حين قال في تعقيبه على أبيات من إحدى قصائده «وفي هذه الأبيات من قصيدة طويلة تبدو المفارقة البينة في شعر البارودي بين التجربة الذاتية التي أعادها إلى الشعر الحديث ومظاهر التقليد الواضحة في المفردات وبناء العبارة والتشبيهات والمجازات والإيقاع القصيدة العام» . إنه هنا يسجل هذه المفارقة في صورة ملاحظة عبارة وهي ملاحظة تدل بلا شك على بصيرة نافذة ولكن القضية التي تشتمل عليها أكبر من أن يمر بها المرء من الكرام لأن تحليلها كفيل بأن يردنا إلى إدراك التناقض المنهجي في بنية النموذج النقدي نفسه الذي أخذ أساساً لرصد جوانب الظاهرة الواحدة معزولاً ببعضها عن بعض ، فالمفارقة لا تصح هنا إلا إذا سلمنا بأن حديث الشاعر في تلك القصيدة عن غربته عن الوطن وحنينه إليه لا يسلم له إلا إذا استخدم . . مفرداته من خارج المعجم الشعري الموروث وبنى عباراته وأقام تشبيهاته ومجازاته وإيقاع القصيدة العام بمنأى عن العبارات والتشبيهات والمجازات والإيقاع العام التي عرفتها القصيدة العربية على مدى قرون وقرون ، وليس من السهل التسليم بهذا فالكلام عن الغربة والحنين إلى الوطن ، وما شابه ذلك من العناصر التي رصدها الباحث في شعر البارودي

للتأكيد نزعت الذاتية ليس غريباً على الشعر العربي الذي استمد منه البارودي في الوقت نفسه معجمه وتشبيهاته ومجازاته وإيقاعه . والباحث نفسه لا ينفك يؤكد تأثير البارودي في نزعته الذاتية بالشعراء العذريين ومن كانوا على شاكلتهم وإذا نحن سلمنا بهذا التأثير على مستوى المدلول فلماذا نستنكر أن يكون التأثير قد تم على مستوى الدال كذلك بمعنى أن البارودي تأثر بجميع أولئك الشعراء كذلك على مستوى الأداء الفني بكل ما يشتمل عليه من عناصر ؟ أريد أن أقول إن المفارقة الملحوظة هنا ينفيها أن الشاعر قد تأثر في مجمل عمله الشعري بالشعر القديم في مجمله ولذلك فشعره غير منقسم على نفسه كما توحي الملاحظة وإلا فعن أي طريق استطعنا أن ندرك تعبيره عن تجاربه الذاتية - كما قيل - في هذا الشعر إن لم يكن عن طريق الأداء الشعري نفسه بكل عناصره من معجم شعري وصيغ تعبيرية مبنية على نحو مخصوص وتشبيهات ومجازات وإيقاع عام ؟ وأخلص من هذا إلى أن المفارقة المسجلة ليست قائمة في بنية القصيدة البارودية نفسها من حيث هي كل ولكنها تولدت نتيجة للتأثر بالنموذج النقدي الذي روج له شباب النقاد في مطلع القرن ، وهو نموذج - كما سبق أن ذكرنا - أحادي الجانب ومتناقض مع نفسه ومتهاافت أراد به أصحابه أن يقوضوا شعر شوقي ويرفعوا من قدر شعر البارودي وما أحسب إلا إنهم جنوا على شعر البارودي من حيث أرادوا إنصافه ولم يزعزعوا شيئاً من مكانة شعر شوقي ومرة أخرى أعود فأكرر أن المدخل الصحيح إلى شعر البارودي هو من باب الأداء الشعري وليس من باب التعبير عن الذات الفردية وفي البحث نفسه الذي نحن بصدده ما يعزز هذه الدعوى . فالباحث يقرر أن «البارودي» - بعيداً عن المعارضات - مقطوعات وقصائد قصيرة في الحب تستوحي معاني الشعر القديم ومفرداته وأساليبه لكنها في أغلب الأحيان تنظر إلى الشعر العذري أو ما جرى مجراه وعلى الرغم من أن معجم القصائد وتشبيهاتها ومجازاتها بعيدة عن حداثة معجم الرومانسيين فإنها في إطار تكامل التجربة وإيقاعها الخافت ، وفي بعض صورها قريبة إلى طبيعة الشعر الرومانسي الذي يدور حول تجربة الحب ، وتبدو قريبة أيضاً إلى نفس المتلقي على التقبض من قصائد عاطفية أخرى للشاعر ذات رصانة بالغة وإيقاع جهير ، هكذا يبدو في شعر البارودي - الذي يتحدث فيه عن عاطفة الحب أي عن مشاعر ذاتية - مستويان في الأداء في المستوى الأول نواجه «مفردات كانت رموزاً مألوفة في ذلك الشعر يغلب عليها إيقاع هادئ حزين وسكينة مستسلمة . الخ» ، وفي المستوى الثاني نطالع رصانة بالغة وإيقاعاً جهيراً . وهكذا يختلف مستوى الأداء في شعر البارودي في حالة عنه في أخرى مع أنه في كلتا الحالتين يتحدث في موضوع عاطفي ، وهذا التفاوت في الأداء - كما هو معلن - مرجعه إذن ليس إلى العاطفة التي يعبر عنها ، بل إلى العبادة الشعرية - إذا جاز التعبير - التي يدخل فيها ،

فهو في مرة يدخل في عباءة العذريين ، وفي أخرى يدخل في عباءة الفحول شعراء الرصانة والإيقاع الجهير ، والسبب في هذا أن أساتذته كانوا من الفريقين على السواء ، ومعارضاته تشهد بذلك . لم تكن المسألة إذن مسألة ذات فردية يعبر عنها الشاعر بقدر ما كانت ذاتاً شعرية يتلون التعبير عنها بلون المصدر الذي تتول إليه آخر الأمر ، وبرز صوت المتكلم الدائم الذي « ينسب كل خاطرة أو إحساس إلى ذات الشاعر » ، كما يقول الباحث لا يغير من حقيقة هذه الذات الشعرية في شيء فليس أوضح من « أنا » المتكلم في الشعر الغنائي بصفة عامة ولكنها « أنا » شعرية تعبر - إذا هي عبرت - عن ذات شعرية وهي في حالة البارودي ذات شعرية متلونة بلون الشعر الذي تدخل فيه وتخرج منه أو لنقل بلون الشعر الذي تتناص معه ، وأخيراً فقد وردت الإشارة في البحث إلى التغير الحضاري الذي كانت بواده قد ظهرت خلال القرن الماضي والذي كان شعر البارودي استجابة طبيعية له وثمره من ثماره والحق أن وضع البارودي في ضوء المناقشات السابقة يحملنا على النظر إلى شعر البارودي من منظور مختلف يرصد أثر الثقافة الشفاهية المكتوبة في بنية هذا الشعر ويعين - من ثم - وضعه الحضاري الحقيقي . لقد ذكر الباحث أن شعر البارودي تميز بلمسات « عصرية » تنم على انتمائه إلى العصر الحديث ثم هون من شأنها بأنها « لمسات نطل مجرد إحساس خفي يشيع خلال كثير من مظاهر التقليد » والواقع أن هذا الإحساس المشار إليه هو إحساس الباحث وليس إحساس الشاعر نفسه ؛ لأن البارودي عند ما واجه معطيات عصره لم يستطع أن يستوعبها إلا في إطار موروثه الذي ينضج في عمومته بكثير من سمات الشفاهية التي حملت معها كل عناصر الأداء التعبيري التي عول عليها ولنا في وصفه للقطار أكبر شاهد على هذا ، فقد كان القطار ابتكاراً جديداً في عصره بوصفه أداة انتقال مغايرة للمعهود يقول :

ولقد علوت سراة أدهم لوجرى  
 في شاوهِ برق تعثر أو كبا  
 يطوي المدى طي السجل ويهتدي  
 في كل مهمة يضل بها القطا  
 يجرى على عجل فلا يشكو الوجى  
 مد النهار ولا يمل من السرى  
 لا الوُخْد منه ولا الرسيم ولا يرى  
 يمشي العرْضنة أو يسير الهَيْدَبى

ريان ملء ضلوعه لكنه  
يشكو بزفرته لهيباً في الحشا  
ما زال ينهج في المسير طرائقا  
تدع الجياد مقيّدت بالوجى  
حتى وصلت إلى جناب أفصح  
زاهي الثبات بعيد أعماق الثرى

لقد ذكرني هذا الوصف بالمثل الذي ساقه «أونج» في كتابه عن الشفاهية والكتابة الذي يوضح فيه أثر البنية الشفاهية حتى فيما هو مكتوب في المراحل الحضارية التي لا يكون المجتمع قد انتقل فيها انتقالاً كلياً إلى الكتابة حيث يقول : تخيل نفسك تكتب رسالة عن الأحصنة لمن لم يروا من قبل حصاناً قط بادئاً تعريفك بمفهوم عن السيارة وليس الحصان أي المفهوم المؤسس على خبرة القراء المباشرة بالسيارة فإنك ستبدأ حديثك عندئذ عن الأحصنة بأنها سيارات ولكن بلا إطارات شارحاً للقراء الذين يستوعبون فكرة السيارة ويتمثلون صورتها دون أن تكون عيونهم قد وقعت من قبل على حصان شارحاً نقاط الاختلاف بين الحصان والسيارة مجتهداً في إبعاد أي فكرة عن السيارة من مفهوم السيارة التي هي بلا إطارات كي يقرب المصطلح من معنى يتعلق بالخيال فبدلاً من الإطارات تمتلك السيارة (التي هي الحصان) أطراف في أصابع القدم تسمى حوافر وبدلاً من الأنوار الأمامية عيوناً وبدلاً من طبقة الطلاء شعراً وبدلاً من الجازولين للوقود علفاً وهكذا وفي النهاية تصبح الأحصنة أي شيء إلا الأحصنة . إن هذا الوصف ينطبق انطباقاً كلياً على صنيع البارودي وإن بدا المثال معكوساً على نحو ربما يجعل حالة البارودي أدل وأكثر غمطية فالمطلوب تصويره عند البارودي هو القطار ولكنه قطار «لا يشكو الوجى» وهو كذلك لا يعرف «الوخد» ولا «الرسيم» ولا يمشي العرضة أو يسير «الهيدبي» إنه في كل هذا كالحصان الأدهم ولكنه ليس حصاناً ثم يعود فيشترك مع الحصان في امتلاء جوفه بالعلف والماء ريان ملء ضلوعه لكنه ينطوي على لهيب في الحشا فيزفر كما يزفر الحصان وهو ككل الجياد ، ولكنه يفوقها في سرعته فتبدو إذا جرت الشوط معه كأنها قد «قيدت بالوجى» وراءه ، وفي النهاية يصح لنا أن نقول كما قال «أونج» «إن القطار صار أي شيء إلا القطار .

وهكذا واجه البارودي القطار فتمثله في إطار ما تواتر من صيغ لغوية وعبارات وأوصاف تتعلق بالحصان أي من عناصر الأداء الشعري التي استقرت في ذاكرته الشفاهية . وفي ضوء هذه الحقيقة ينبغي النظر إلى إنجازه الشعري وتقديره . لقد كان الشعراء القدماء جاثمين على عقله



وقلبه ، شاء أولم يشأ ، وهو لكي يتحرر منهم كان عليه أن يبدع ، ولكنه مسكون بهم أي بشعرهم لم يكن في وسعه إلا أن يبدع بإبداعهم أي من داخل شعرهم وهذا ما تؤكد شفاهية الإبداع لديه وتؤكد به في الوقت نفسه كما تشرح لنا عدم تمكنه من الانتقال في شعره إلى مرحلة الإبداعية الكتابية التي كانت حرة أن تخلصه من قبضة أسلافه من الشعراء الكبار ، ولكن لأن هذا التحول الحضاري الجذري والجوهري لم يتم ، لم يكن هناك مناص من أن يظل البارودي سجين إبداعهم وان تظل حركته الحرة بقدر ما يعني مجرد ممارسة النشاط الإبداعي من حرية مشروطة بالمسارات والدروب التي اختطوها وبالأدوات والوسائل التي استخدموها وبالتصورات التي ارتبطت بذلك كله .

□ د . التازي □

شكراً للزميل العزيز د . عز الدين إسماعيل لتعقيبه ، وسنفتح باب المناقشة...

□ د . عبد القادر القط ... -مقاطعاً- □

أود - لو سمحتم لي - أن أرد على رأي المعقب د . إسماعيل قبل المناقشات ، لما تقتضيه طبيعة التعقيب ، والتي تحتم علي أن أوضح ما ينبغي أن أوضحه .....

□ دكتور التازي □

ملاحظتكم في محلها ، ولكننا نريد أن نستمتع برأيك على ضوء آراء السادة الحضور .

□ د . القط □

الخلاف بيني وبين د . عز الدين إسماعيل خلاف جوهري لا يمكن أن يُرد عليه أثناء مناقشات الزملاء ، فلأرد أولاً في وقت مناسب ثم تتناقشون على ضوء هذا الرد...

□ د . التازي □

في اعتقادي أنه ينبغي أن نستفيد من ردود الآخرين أولاً.....

□ د . القط ... -مقاطعاً- □

أرجوك لا بد أن أبداً.....

□ د . التازي □

أستاذن الإخوة في أن يرد الدكتور القط..... فليفضل.....

## □ دكتور عبد القادر القط □

أشكر الأخ المعقب على ملاحظاته القيمة التي أعتر بها ولكن يبدو أنه قد مزج بين طبيعتين للبحث ، أنا لم أزل البارودي ولم أقصد أن أدرسه دراسة فنية وإنما نظرت إليه من خلال نظرة الوجدانيين أنفسهم ونظرة الوجدانيين أنهم كانوا يعترفون بالفردية الذاتية التي كانت تفرضها طبيعة العصر ، ونشأة الفرد العربي المثقف المعترف بذاته ، المعترف بثقافته الذي يقف موقفاً مشدوداً بين القدرة والعجز ، ولم تكن له رؤية سياسية واضحة فكانت تتمثل هذه الرؤية في تجارب ذاتية عاطفية... أنا حين تحدثت عن الموضوعية - وهذا التعبير تحررت له - وقلت إن صح التعبير لم أكن أحكم على الشعر العربي كله بوجه عام ولا أدين الموضوعية لأني لا أخرج أي شعر من مرحلته العصرية ولكنني أحكم على رؤية الرومانسيين للبارودي ، ولم أقصد أن أدرس البارودي دراسة فنية ، واعتقد أن الباحث أي باحث ممكن أن يختار زاوية من الزوايا ليدرس بها عملاً أدبياً وليكن رواية أو مسرحية وليس شرطاً أن يدرسه دراسة متكاملة فنية وموضوعية . الأخ المعقب حول القضية الخاصة بالبارودي إلى قضية نقدية عامة هي الذات والموضوع وأنا طبعاً أوافق تماماً بأن ما يسمى شعراً موضوعياً ومن ورائه ذات شاعرة ومن ورائه رؤية خاصة ، ولكن هذه الرؤية تختفي وراء أنماط معينة تغلب في عصر من العصور فهو لاء النقاد حين حملوا على شوقي كما قلت لم يكونوا جاهلين بأن شوقي كان أكثر حداثة من البارودي ، ولكن لاعتزازهم بهذا الانحياز الوجداني الذي يروونه ركيزة أساسية ومن ركائز حركتهم كانوا يتعاملون على البارودي ، وقد قلت أنا أيضاً ما قاله المعقب من أن هذه التجارب التي كانوا يرونها موضوعية كانت هموماً من هموم العصر وكانت تشغل بال الشعراء شغلاً مشروعاً وحتى هؤلاء الشعراء أنفسهم من الناحية الفنية كانوا يقعون في ما يقع فيه البارودي كما قلت وكان مستواهم أحياناً أسوأ فنياً من مستوى البارودي في معارضتهم أو محاكاتهم للشعر القديم ولو كان الوقت يسمح لأوردت نماذج كثيرة من هذا الشعر الرديء لحرارة الديوان وغير حركة الديوان ، فالبارودي - نسبياً حتى - كان أعلى مستوى فنياً في محاكاته من شكري في محاكاته للشعر العربي القديم وشعراء الحركة الوجدانية كانوا كثيرين الخلط بين محاولة إيجاد صيغة شعرية جيدة وبين سيطرة التراث الذي كان بعضهم لا يحسنه كما كان يحسنه البعض الآخر . البارودي على الأهل كان له تصور خاص هو تصور الشاعر الذي يريد أن يحاكي الأقدمين أما طبيعة العصر فلا أظن إطلاقاً أنه في بداية القرن التاسع عشر بعد خمسة قرون من التدهور كان يمكن أن يأتي شاعر مهما بلغت موهبته ليفقز فترة ويتكرر شعراً جديداً كل شعر يتجاوب مع طبيعة المرحلة . ولابد أن نضع الشعر في مرحلته الحضارية ولا

نحكم عليه حكماً مطلقاً . أنا أدرس الشعر الجاهلي وأستمع به لكنني أنقل نفسي حين أقرأه إلى مفاهيم العصر الجاهلي إلى لغته إلى تجربته إلى وقوفه على الأطلال ما معنى الوقوف على الأطلال ؟ وما هو المعنى الإنساني الباقي في الوقوف على الأطلال ؟ لكن حين نتحدث عن شعر يعني أنا قلت تعليلاً لهذا المحاكاة : إن الشعر لم يكن أمامه مواجهة فنية جديدة يقتحمها لأنه لم يكن هناك أشكال جديدة تفرض عليه هذا الاقتحام لكن النثر الفني أعرض تماماً عن النثر الفني القديم لأنه كانت هناك أشكال جديدة لها مقوماتها الفنية كالحقصة والرواية والمسرح والمقال ، نبذ هؤلاء الناشرون كل قيم النثر الفني التقليدي المليء بالزخرف أحياناً وتحولوا إلى تحقيق مقتضيات هذه الأشكال الجديدة لم يكن هنا مواجهة للشعر إلا هذا التراث والإحالة استعادة الروح القادرة على ابتداء شعر جيد وإن كان محاكاة للشعر القديم . هذه المسألة لم تطل كثيراً هي عدة سنوات كان البارودي يستمع في ندوته بعد عودته إلى مصر إلى شعر مطران وإلى شعر الرافعي وإلى شعر هؤلاء الشباب ، فالمسألة ليست في الحقيقة قضية نقدية عامة - طرحها كما خيل للمعقب - بين الذاتية والموضوعية . أنا مرتبط بزمان وبحركة رأيت أن محورها الأساسي كان الفردية والذاتية وقد أثبت باقتباسات كثيرة تؤكد هذا المعنى وهذا الدوران حول الذاتية ، هؤلاء الناس أنا لا أقومهم ولا أقول إنهم مخطئون أو مصيبون ولا أخذ صفهم ولكني أؤرخ لهذه الحركة كما أستطيع أن أؤرخ للشعر الحر مثلاً فأقول كذا وكذا وأتجاوز الشعر الرومانسي لأكشف عن رؤية أصحاب الشعر الحر وهكذا فكل شيء لابد أن يوضع في موضعه التاريخي ولا يتحول إلى قضية عامة فنية لأنني أدرك تماماً الفرق بين الذاتية والموضوعية وأن الذات دائماً مهما اتخذ الشعر شكلاً من الأشكال - وراء التجربة الشعرية .

### □ أحمد الطرييق أحمد □

هناك حقيقة تاريخية بحياة البارودي هو أنه ينحدر من أصل غير عربي وتأسيساً على هذه الحقيقة أرى أن ريادته الشعرية وابتعائه لصورة الشعر العربي القديم وصنيعه في الاختيار الشعري (المختارات) هو نابع من حقيقة إثبات الذات وقوة الأنا ، فأنا أطرح هذا التساؤل على الباحثين . إلى أي حد كانت هذه الأنا المنحدرة من أصول غير عربية في إثبات قوة الذات ومن ثم سأتسلسل إلى ظاهرة الوجدان في شعره ، في المنطلق أكاد أتفق بنسبة ٥٠٪ مع الأستاذ عز الدين إسماعيل المعقب في تعقيبهِ لماذا ؟ لأن هناك بعض الالتباس والغموض في تحقيق بعض المصطلحات الوجدانية الرومانسية الغنائية الخ وإسقاطها على شاعر كلاسيكي مثل البارودي هذا المنطلق أنا ربما أتفق مع الأستاذ عز الدين إسماعيل ، ولكنني أتساءل عن البحث كفصول

قرأتها مرتين وهو أن الأستاذ اسماعيل عندما استعرض البصمات الوجدانية في الشعر العربي وأسس عليها وجدانية البارودي قد تناسى أو نسي كما يتناسى جميع الباحثين النزعة الصوفية وأنا بين يدي قصيدة أو قصيدتين أرى أن البارودي ليس يعارض فيها ابن الفارض فقط بل إنه استنشق منها العبير الوجداني الصوفي خاصة «جيمته» في الرثاء والجيمية هذه استنشاق لعبير الفارس الصوفي :

### ما بين معترك الأحداق والمهج

#### أنا القليل بلا إثم ولا حرج

فلماذا يتناسى الباحثون هذا النفس الوجداني الصوفي وتأثيره على الشعر العربي الحديث؟ النقطة الأخرى هي أننا إذا نظرنا إلى بحث الدكتور عبدالقادر الرائد في تأصيل الوجدانيات في الشعر العربي وقلنا إلى أي حد يصدق مثلاً في منطلقه العام؟ على أبي فراس الحمداني مثلاً؟ أم على ابن زيدون؟ أو على غيرهم؟ إضافة إلى العذرين أو الصوفيين فهل يمكن أن نطمش بهذه الحركة الوجدانية؟ ومن ثم فإني مقتنع جداً كما أشار المعقب الأستاذ عز الدين بأن البصمات الوجدانية بالوعي الوجداني النقدي نجدها عند شوقي ولا نجدها عند البارودي لأن هناك شعوراً بالوعي النقدي بالوجدانية أما مثلاً أن الوجدانية قد انصرفت على عفويتها وتلقائيتها مستجدها عند أبي فراس والمنتمي وعند المعري وعند ابن زيدون وغيرهم ، وعند الصوفيين بدرجة أكثر ولهذا أرى أن أغلب البحوث يجب أن تنطلق من مفاهيم محددة عندما نحاول أن نؤسس حقيقة منهجية يجب أن تنطلق كذلك من مفاهيم واعية بيننا وبين المتلقي .

### د. حمادي صمود □

المعروف عن الدكتور عبدالقادر القط ميله إلى استعمال الوجدان أو الاتجاه الوجداني بدل الاتجاه الرومانسي ، وله بذلك كتاب معروف ، ونعرف أيضاً المبررات النظرية التي يسوقها لتبرير هذا الاختيار . ولئن كانت هذه المبررات النظرية وجيهة في مجملها فيمكن طبعاً أن تناقش وليس المجال هنا لمناقشتها فإنه يبدو لي أن البحث الذي استمعنا إليه يستحق بعض التعليق وسأطرح مسألتين اثنتين : المسألة الأولى - في شكل سؤال يتصل بالبحث - فإنني أسألكم إذا كنتم تعتقدون بناءً على ما ورد في البحث وفي التلخيص من سمات وعلامات بنيتم عليها ما سمي (إرهاص البارودي بالرومانسية) وأراكم هنا يا سيدي الباحث ترددون بين الاستعمال الوجداني أو الرومانسي تقولون الوجداني أو الرومانسي (للرومانسية العربية) فهل تعتقدون بناءً على هذه

السمات والعلامات ، أنكم تبنون نظاماً ، يمكن ان يحيط بكل الشعراء . . ؟. يعني أننا في نهاية الأمر كأننا - كما قال الدكتور عز الدين إسماعيل - أصبح مفهوم الوجدان عندكم في الاستعمال مفهوماً واسعاً فضفاضاً يمكن ان يدخل فيه الشعراء جميعاً وإذا . . . يصبح كل شاعر بشيراً بالانتماء الرومانسي أو الانتماء الوجداني بما في ذلك الشعراء الأقدمون . أما السؤال الثاني ، فأود أن أعرف رأيكم في علاقة النص بمنتهجه ، هل هي علاقة مباشرة ؟ أم أنها علاقة تمر عبر وسائط ؟ ومن جملة هذه الوسائط كما ذكر المعقب اللغة الأدبية مثلاً - حتى يمكننا ان نفرق بين ما نعتقد - وهو في رأيي - وهم أنه من حياة الشاعر ، وبين ما هو من أغراض الشعر ومن طرقه وأساليبه .

#### □ د. صالح الخرفي □

في غمرة الحرص أو الحنين إلى مراجعة الطرح والتناول يندرج هذا الهاجس الذي شغلني وشغل بعض الإخوة الأساتذة أمس واليوم انطلاقاً من الدكتور الحازمي بالأمس والدكتور منيف وحسن فتح الباب ، وهو كيف نستطيع ان نتحرر من الدوران في فلك الأحكام السائدة والتوجه الاحتفالي والاهتمام بالأسماء البارزة والعناوين البراقة ونغفل بعض نقاط الضوء التي شهدتها الساحة العربية في فترة القطيعة والتجزئة وفترة الاستعمار والتي كانت هذه النقاط انعكاساً بوجه أو بآخر لكل حركات المسيرة الشعرية في العالم العربي وأعتقد أن من نتائج الانخراط للأحكام السائدة والاهتمام بالأعلام البارزين زيادة إغفال هذه الأسماء التي تزج في كل ساحة عربية نحن لانستكثر على البارودي أن نحفل به ، وقد لمسنا هذا الثبوت وهذا الحشد الهائل من مصادر دراسته فيما وزع علينا صباح اليوم من إصدارات المؤسسة عن البارودي ، ولكن في نفس الوقت نستكثر الغبن الذي لحق ببعض الأسماء التي لم تزل تحتاج إلى أن تأخذ نصيبها وإنصافها في المسيرة الشعرية سائير إلى ثلاثة كتب أو ثلاث مجموعات شعرية صدرت في المغرب العربي في أوقات متقاربة في أواخر العشرينات ما بين ١٩٢٦/ ١٩٢٩ ، (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) سنة ١٩٢٦ (الشعر التونسي في القرن الرابع عشر الهجري) سنة ١٩٢٦ - (الأدب العربي في المغرب الأقصى) سنة ١٩٢٦ ، هذه الكتب الثلاثة ضمت ما يزيد على ٦٠ شاعراً ربما لم يبق الزمن من هؤلاء الشعراء إلا عشرة أو عشرين ولكن هؤلاء العشرة أو العشرين إلى الآن لم يأخذوا نصيبهم الكافي من الدراسة . أعرف أن هناك نوعاً من الإنصاف شهدته الساحة العربية بعد الاعتناق وبعد التحرير وبعد رحيل الاستعمار وبعد انفتاح أبواب الجامعات لأساتذة في كل قطر عربي ، فأعطونا دراسات في كل موقع عربي ، ولو أردت أن أعدد لأعياني العد . وإلى جانب الدراسات التي قام بها أبناء المناطق العربية تحت إشراف ورعاية الجامعة العربية . لكننا نحن

نحتاج إلى ان نرفع كل هذه الدراسات لتصب من جديد في المنظور الشامل للحركة الشعرية في العالم العربي ، وأعتقد عندما نركز على الظاهرة ويقدر ما نبتهد عن الأشخاص وعن الأفراد وعن الأعلام نستطيع أن ننصف هؤلاء ، ممكن ان نهتم بالشابي مرة أخرى في الدورة القادمة وتونس لم تنجب الشابي فقط بل أنجبت أيضاً مصطفى آغا ، وخزندار ، الذي تتنازع عليه إمارة الشعر في شمال أفريقيا مع شاعر الجزائر محمد العيد ، وأنجبت تونس أيضاً محمد العريب ومصطفى خريف ، وبودي هنا -ونحن في نطاق هذه المؤسسة الكريمة المباركة وهذه النظرة الشمولية القومية المتمثلة في المعجم وفي الجائزة وهذا الحوار المفتوح في الندوة أيضاً- ان نطرح منظورا جديداً لمعالجة هذه المسائل .

#### □ د.عبدالسلام المسدي □

استمتعت كثيراً ببحث أستاذنا الدكتور عبدالقادر القط وخرجت باستفسار أتوجه إليه وهو استفسار غير خلافي ولكنه ينطلق من أهم منطلق من منطلقات البحث وهو منطلق تأسيسي لم يؤكد عليه الباحث في عرضه الشفوي اليوم .يقول :إن الشعر العربي التزم بالموضوعية على حساب الذاتية ويؤكد أن الشاعر العربي كان في نفس الوقت يكبت اندفاعه الذاتي ويفرج عنه بالتعبير ضمن إطار جمعي أو جماعي ، هذه الفكرة كانت مغربة بل هي مقولةٌ حاملٌ يمكن ان تؤدي إلى مراجعات أساسية فيما نستجمعه من وثائق حول أدبنا وتاريخ أدبنا وقد لا يكون خطرها أقل من خطر الأطروحة حول الخيال الشعري عند العرب وما إلى ذلك . وتدقيق الباحث لمفهوم الموضوعية جاء خلال البحث بما يمكن تلخيصه بأنه حيادية الذات المبدعة حيال كيائها الفردي لنماذج الكيان الجماعي ، هذه الأطروحة بتطبيقها بهذا البحث أصبحت حقيقة في نفس الوقت مغربة ومحيرة وهي محيرة أولاً لأن خلفية الباحث في تقويم شعر البارودي أنه شعر مشبع بالتقليدية ودون الباحث شواهد عدة أتجاوزها ربحاً للوقت وهي محيرة أيضاً لسبب ثان ، هو أن البحث قد تضمن عرضاً لما عده الباحث استثناءات على نظريته (تاريخ الشعر العربي) غير ان هذه الاستثناءات قد كانت من التواتر بحيث كدنا نحس أن الأصل هو الفرع وأن أطروحة الباحث هي الأقل اضطراباً فيما ذكرتموه وهي محيرة لسبب ثالث هو أن النسيج الرابط لموقف الباحث قد تجسم في محاولة الدفاع عن مظاهر التقليد في شعر البارودي بامتدادها بعد الإقرار بأصالتها والسبب الرابع والأخير أن الباحث قد وضع هذه الأطروحة ، هذا المنطلق ضمن نظريته التولدية المتعاقبة الثلاثية : إحياء ، فتجديد ، فوجدانية ، بشكل نسقي يكاد يكون بضررب من الحتمية التاريخية . خلفية هذه الحيرة بأسبابها الأربعة والتي تحول فيها الإغراء

إلى حيرة فإلى إشكال فأنا من وجهة نظري وبحيرتي المخصوصة ربما قد استكشفت إشكالاتاً مفهوماً في بحث الدكتور القط ربما يتسلل بين أنسجة المصطلح ، فلقد تعاملت مع بحثه بالوجداني والذاتي والعاطفي والشعوري والرومانسي وخمسة أقطاب تجاذبت مفهوماً إشكالياً فلم تتبين علاقة كل واحد بالآخر وهل من تفاضل على سلم القيمة طرداً وسلباً إيجاباً وعكساً بين الوجداني والذاتي والعاطفي والشعوري والرومانسي خاصة وأن سياقات عديدة قد أوحت للباحث في بعض استعمالاته بشحن هذه المصطلحات بشحنة الانطوائية أو بشحنة الاتكفائية .

#### □ د. علي شلش □

أعتقد أنه ببحث الدكتور عبدالقادر القط ظهرت لنا حتى الآن رؤيتان لشعر البارودي الرؤية الأولى تقول لنا باختصار شديد : إن شعر البارودي ابن قراءاته ومحفوظاته ، والرؤية الثانية تقول لنا إن بعض شعر البارودي هو ابن وجدانه والواقع أن الرؤيتين النظريتين صحيحتان في ذاتهما ، ولكن الفصيل في رأيي هو الظروف المحيطة التي نسيبتها هذه الندوة ولا أقول تجاهلتهما والظروف المحيطة سياسية واجتماعية في الأساس لأنه من الملاحظ بخصوص البارودي بالذات أنه في الظروف العادية التي مرت به كان يلجأ إلى محفوظاته وقراءاته ولكن الظروف غير العادية كانت تلجته وتضغط عليه فيلجأ إلى وجدانه ولذلك نجد أن كل شعر الوجدان عنده بدأ وكُتب في أسفاره وفي حروبه وفي منفاه وفيما عدا ذلك كانت أشعاره في معظمها بنت قراءاته ومحفوظاته وما زلت ألع على الظروف المحيطة لأننا لا نستطيع أن ننسى أن الرجل تعرض لظروف في منتهى القسوة حتى وهو يحارب في سبيل الدولة العلية وحتى وهو في منفاه أو هو موظف أو وزير أو رئيس وزراء . النقطة الأخرى أن الدكتور القط أورد أبياتاً عن الشورى في شعر البارودي ، والبارودي في رأيي أول من تحدث عن الديمقراطية وأول من تحدث عن الجمهورية والنظام الجمهوري ، لم يذكر الجمهورية في شعره وإنما ذكرها لأصدقائه والذين كانوا على صلة به ولا سيما المستعرب «غولفرد سكاون» فالرجل ذو اعتزاز بالغ بالحرية .

#### □ د. ماهر حسن فهمي □

لقد حاول الأستاذ الجليل الدكتور عبدالقادر بشخصيته الجذابة أن يقنعنا الآن بوجهة نظره ولكننا في الحقيقة عندما كنا نقرأ البحث كنا نقرأ بحيدة بعيداً عن هذه الشخصية الجذابة ولذلك أعرض جزئيتين فقط : نظرية عمود الشعر تنطبق على الشعراء الذين نسميهم بالشعراء الكلاسيكيين بالإضافة إلى الشعراء العرب ، ومعروف عمود الشعر . كانوا يحاولون شرح المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته . ومن اجتماع هذه الأساليب كثرت سواثر الأمثال والمقاربة

في التشبيه الخ ، وهذا المقياس الذي يقيس لنا القصيدة الموروثة أو الكلاسيكية لا ينطبق على الشعر الوجداني ، فعندما نطبق هذا المقياس نجد أنه ينطبق على شعر البارودي . النقطة الثانية إنني لو أردت أن آخذ مقياس الدكتور القط ، فأقول إن حياة البارودي كانت حافلة بالأحداث وكثرة حديثه عن الفروسية وأطبقتها على المتنبي ، أجد أن المتنبي أيضاً كان يتحدث عن الفروسية .

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي . . الخ .

الخيل والليل والبيداء تعرفني . . الخ .

وفي خيانة الأصدقاء أجد أيضاً المتنبي كان يقول .

**كفى بك داء أن ترى الموت شافياً**

**وحسب المنايا أن يكن أمانياً**

**تمنياتها لما تمنيت أن ترى**

**صديقاً فاعيا أو عدواً مداجياً**

فإذا كان سقوط البارودي فاجعاً ، فسقوط المتنبي أكثر فجيعة هذا نُهي وهذا قُتل إذا كان

البارودي يحس بغربة فالمتنبي كان بغربة مكانية وروحية تغلف شعره

**بم التعلل لأهل ولاوطن**

**ولانديم ولاكاس ولاسكن**

□ أ . محمد التهامي □

يليجاز شديد أقول إنه من البديهي أن تختلف الآراء حول الحقائق الأدبية ، وقد حفلت هذه الندوة بآراء كثيرة ومختلفة حول موضوعها وهو مجموعة محمود سامي البارودي وأعتقد أن بحث الدكتور عبدالقادر القط جاء منصفاً للبارودي في مقابل الآراء الأخرى التي قيلت فيه والتي بلغ من بعضها أن قارن بين البارودي كما كان وكما تمنى أن يكون فقال عنه إنه كان معرقاً للحركة الشعرية في العالم العربي . الباحث لم يكن احتفالياً حينما أراد أن يثبت أن البارودي كان في حركة الإحياء واضحاً لأساس الحركة الرومانسية الوجدانية لأنه بحث الموضوع بحثاً علمياً وقدم أسانيده ولا يعيب البارودي أنه نفسه كان لا يعلم أنه يضع أساس الرومانسية لأنه شاعر مبدع يقتصر همه على الإبداع ويترك للنقاد أن يصنفوه كما يريدون . النقطة الثانية أن الباحث قال في بحثه : إن شعر أحمد شوقي على لسان أبطاله في مسرحياته كان أقوى وأجود من شعره العاطفي والوجداني الخاص بينما أورد في نفس البحث مقولة للأستاذ العقاد يقول فيها إن



الشاعر الذي لا يستطيع أن يعبر عن نفسه لا يستطيع أن يعبر عن غيره وأنا أرى أن في هذين الرأيين التناقض والباحث لم يحسم القضية في البحث .

□ د .سليم الخضر الجبوسي □

نقطنان فقط - ولا أريد الاختلاف مع الأغلبية هنا . إضفاء كلمة تقليدي على البارودي نحن الآن نحكم على البارودي في نهاية القرن أي بعد أكثر من مائة سنة من بدء البارودي عملية الإحياء ، البارودي كان هو المؤصل والمؤسس وقد كان ذا موهبة كبيرة وعبر قراءته استطاعت هذه الموهبة أن تتدفق عن شعر جديد لذلك كان لا بد من أن يعتمد على هذه القراءات أي أن البارودي لم يكن أمامه أي خيار ، فقد قام بالشئ الوحيد الذي كان أي شاعر عربي ولد في زمنه أو بعده ، يجب أن يفعله . لم يكن أمامه أي خيار ، كلمة تقليدي لا تصح لشاعر كهذا إنه هو المؤصل وهو المؤسس لقد أحيا الشعر ، لقد عاد به إلى أصوله كان الشعر العربي أشبه بالمرض بـ «الألميا» يحتاج إلى نوع من الشعر من فصيلته ، من جنسه ، من لغته لم يكن من الممكن أن يتأثر الشعر العربي في ذلك الزمن بأي شعر غربي لأنه كان عليه ان يعود إلى أصوله فيحييها وتجاوز البارودي للشعر المعاصر له ، هو تجاوز ثوري ولا يمكننا أن نظل طيلة هذه الندوة ننتعه بالتقليدي والمقلد كان ثورياً عاد بالشعر إلى أصوله وقام بالعمل الوحيد الذي يمكن أن يقوم به أي شاعر مبدع ، هذا من ناحية من ناحية ثانية أريد أن أسأل الباحث -علي أنا مخطئة بما تصور لي من حكمه على تطور الشعر ، أسلوب نمو الشعر- هل يعتقد الباحث بأن الشعر يتأثر كثيراً بالنظريات ؟ أي أن التطور الشعري يعتمد على وجود النظريات لو كان عندنا الوقت لكان بإمكانني أن أعطي عشرات الأمثلة من الشعر القديم والحديث الذي تغير وتأثر دون أي معرفة بالنظريات هذا من ناحية . مثال صغير جداً ذو الرمة كان في شعره كثير من التجديد حتى في زمانه مع أنه كان جاهلي الأعراف ، وطورها كثيراً إلا أن عنده ميزات شعرية غريبة وخاصة به لم تكن تعتمد على النظريات لأنه لم تكن هناك أي نظريات من هذا النوع في ذلك الزمان وما لاحظته في البحث أن الباحث يضرب أمثالا لما قاله العقاد مثلاً بعد الآخر على النظريات التي سادت وكأنه يعتقد بأن المغنيات الشعرية -وقد أكون مخطئة- هي التي سببت تغير الشعر . أظن أن للشعر قانونه الخاص ومنطقه الخاص بالتغير .

□ د .محمد فتوح أحمد □

ملحوظتان : الأولى تتعلق بسبق قلم وما اعتقده مجرد سبق قلم ، وما ورد في تلخيص البحث وهو أن البارودي قد عارض قصيدة النابغة التي مطلعها : يا دار مية بالعلياء

فالسند . . الخ

وأظن أن القصيدة التي عارض بها النابغة هي قصيدة البارودي التي مطلعها :

**ظنن الظنون قببات تخير موسد**

**حيران يكلام مستنير الفرقد**

وهو يعارض بها قصيدة النابغة التي مطلعها

**من آل مية رائح أو مفتدي**

**عجلان ذا زاد وغير مزود**

ولعله سبق قلم

الملاحظة الثانية : على عكس ما يبدو أننا أظن وبعض الظن ليس إثمًا أن المنطلق الذي ينطلق منه الباحث والمعقب هو ما يدعى بموضوعية الذاتية فأحدهما ينظر إلى الشعر لدى البارودي من منظور الذات والآخر ينظر إلى الشطر الثاني من هذا المصطلح وهو ما يتعلق بالموضوع بمعنى أنه ليس من الضرورة أن تكون «الأنا» الشعرية مرادفة لأنا الشاعر بل إنها تتخذ عشرات الأقمعة ، وعشرات الأشكال ، وعشرات الرموز ولعل المعقب كان يومئذ إلى شيء من هذا القليل حينما ذكر ما دعاه بالذاكرة الشعرية فالذاكرة الشعرية ليست إراثنا من الأقمعة ومن الرموز وما أحسب البارودي حينما كان يحدثنا عن وادي الغضا وذئ سلم وإزم و..... إلا كان في شعره قدر أو جرعة رمزية لهذا الشكل . الأمر الذي قد يحدو بنا مرة أخرى إلى أن نعيد النظر في مستخدماته من هذا الجانب لكي نرى مقدار ما فيها من الجرعة الرمزية . ترى هل كان يفض الإشكال بين الباحث والمعقب أن يسمي الباحث بحثه باسم «الجانب الوجداني أو الجانب الذاتي في شعر محمود سامي البارودي» لعله كان بهذا الشكل قد نجا من بعض ما وجهه إليه المعقب .

□ د . معجب الزهراني □

الإشكالية الأولى في اعتقادي أن ما سمعناه هذا اليوم والأمس - مع استثناءات قليلة - يطرح أن هناك فعلاً لغة استطرادية وغير محددة تحول الموضوع إلى شكل من أشكال الأسطورة هذا ما لمسته . إن البارودي يتحول تدريجياً إلى شكل من أشكال الأسطورة وهذه الأسطورة في الحقيقة لا تستغل في مجال البارودي نفسه ولكن أحياناً تنعكس على الناقد - يتحول الناقد نفسه وبالتالي المؤسسة واللغة السائدة إلى شكل من أشكال الأساطير ويحاول المعقب أن يفكك أو يلامس هذه الأسطورة من بعيد ، ولكن المسألة في اعتقادي أن الأسطورة تحتاج إلى زمن طويل

لكي تتفكك . وفيما يتعلق بالتساؤل إذا انطلقنا من الفرضيات من اللغة النقدية التي وصفها الباحث ألا يمكن أن تنهار الأطروحة الأساسية في هذا البحث كله ؟ ذلك أن «طرفة بن العبد» و«أمر القيس» و«الصعاليك» وشعراء الغزل وابن الرومي وابن زيدون وشعراء الموشحات كلهم من هذا المنطلق ، سيصبحون مبشرين بالاتجاه الرومانسي ، أو مخلصين للاتجاه الرومانسي .

#### □ د . محيي الدين صبحي □

حتى لا تكون كل «أنا» بشيراً بالاتجاه الوجداني في الشعر أكرر أن الشعر ابن التقاليد ، ولم تصبح «أنا» الشاعر محوراً للقصيدة إلا مع ظهور المدرسة الرومانسية . مع «كيتس» و«بايرون» . ولدت الذات الشعرية لتعالم القصيدة والديوان فغدت تقليداً شعرياً ضد الكلاسيكية الجديدة هذا المفهوم للذات الشعرية كما أشار إليه المعقب لعللاقة له «بأنا» العذريين أو «أنا» المتنبي وأبي فراس... إلخ وبالتالي لا علاقة للذات بالمفهوم الروماني مع شعر مقلديهم من أمثال البارودي وشوقي ، والاعتراض ليس على البارودي وشوقي ، بل على النقد الذي يجزئ المفاهيم من شعرهما .

#### □ رد الباحث الدكتور عبدالقادر القط □

أشكر الأخ المعقب ، والأخوة الذين أبدوا ملاحظاتهم . وهي كلها ملاحظات تدور في دائرة واحدة تنحو نحو الاتجاه لنقد النص ، وهناك بحوث مشروعة يمتزج فيها النص بتاريخ حركة أدبية وتاريخ حركة أدبية لابد وأن ينتهي فيها الباحث إلى تناول بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية والنفسية وغير ذلك ، فأنا لم أقصد أن أدرس البارودي دراسة فنية ، ولو قصدت إليه لكان لي فيه رأي آخر . ولم أقصد أن أقول إنه هو الشاعر الوحيد الذي عبر عن ذاتيته في الشعر العربي كله ، فهناك شعراء كثيرون بدت ذواتهم ، وأعجب بهم أيضاً كما قلت في البحث شعراء الاتجاه الوجداني . ونشروا ودأبوا عنهم وكتبوا عنهم مما يدل على أنهم كانوا ميالين إلى هذه الذاتية . القضية كلها تنحصر ليس في دراسة نصوص كما نريد دائماً في مجتمعاتنا أن نفرض على الناقد دراسة النصوص بأسلوبية ، أو بتيوية ، أو نص مفتوح ، أو نص مغلق إذا كان الرمز يستدعي هذا ، فلا بد أن ندرس بهذه الأساليب ولابد أن نتعمق في دراسة النص وأنا كما تساءل الدكتور عبدالسلام المسدي لا أخلط بين العلاقة المباشرة للمبدع بالنص وبين صورته الفنية للنص فالقضية كلها قضية تأريخ حركة أدبية ، هي أن هناك حركة وجدانية كانت على أبواب الحياة توشك أن تخطو إلى عتبة الحياة ، وأنها قائمة على تصور وأنا لا أتبنى هذا التصور لكن هذه المرحلة انقضت أنا أؤرخ لهذه الحركة ولا أدرس نصوصاً أنا أؤرخ لهذه الحركة وأصحاب هذه

الحركة من واقع التطور الحضاري وظهور جماعة أوطبة من المثقفين من العرب تعي ذواتها وتذكر بإحساسها الثقافي بمتناقضات الحياة وتريد أن تعبر عن هذا من خلال التجربة العاطفية أحياناً ومن خلال وصف الطبيعة أحياناً أخرى . وجود هذه الطبقة خيل إليها بإحساسها الخاص أن التجربة الذاتية أو رصد تجارب الآخرين وأنا أقصد بالتجربة والتجربة الذاتية غير التجربة الشخصية . التجربة الشخصية التي حدثت للشاعر نفسه والتجربة الذاتية دائرة أوسع هي رصد تجارب الآخرين فهم آمنوا وأنا لا أدافع عنهم ولا أتيبناهم الآن ، وإنما أؤرخ لهذه الحركة هم تبنا أو اعتقدوا هذا وظلموا أيضاً شوقي في رأيهم لأن شوقي كما قلت وكما أحسوا هم كان أكثر حداثة بمراحل من البارودي ولكن لاثمهم رأوا أنه تنكر لهذه الذاتية أو التجارب الشخصية بغض النظر عن صورتها الفنية تماماً ولكن هم أعجبوا بالبارودي ، والبارودي لم يقصد هذا . البارودي ، فرضت عليه حياته أن يكون معبراً عن بعض تجاربه ومآسيه التي مرت به .

ومرة أخرى لا بد أن أصحح العنوان كما بدأت ، إرهاب... ما معنى إرهاب ؟ يعني أن هذا شاعر ظهر على أعتاب حركة أدبية توشك أن تظهر إلى الوجود في خلال سنوات قليلة جداً لأنه عاصرها ، والذين بدأوا معه معركة الإحياء اشتروا فيها وانتهاوا إلى أن يكونوا رومانسيين ، فمن هنا اعتقدوا أن الذاتية هي المحور الأساسي ، وطبعاً هناك فرق بين تصور الشاعر العربي للذاتية وبين تصور الشاعر الأوربي للذاتية... الشاعر الأوربي يصدر عن فلسفة عامة كبيرة ونظرية كبيرة تشمل جميع وجوه نشاط الحياة . هؤلاء الشعراء هناك خلاف كبير عندهم بين النظرية والتطبيق ، يعني هم لم يستطيعوا أبداً أن يخرجوا عن أسر الشاعر التقليدي ، لأن المرحلة لم تكن تتيح هذا ، والمجتمع العربي كله لم يتبلور حتى الآن سواء في الواقعية أو الرومانسية أو الشعر الجديد بمراحله المختلفة ، لم يتبلور في نظرية أدبية واحدة تسيطر على الحياة ، ولكن تتعايش فيه دائماً مذاهب جديدة كثيرة ، لأن المجتمع العربي لم ينتقل نقلة حضارية حاسمة حتى الآن . والخلاف بين الأجيال في الأسرة الواحدة العربية ، وليس الخلاف الطبيعي بين الأجيال ، وإنما هو خلاف أزمنة متعاصرة . الخلاف بين شارع رئيسي في المدينة العربية وشارع خلفي . خلاف بين حضارتين ولذلك لا تحول دائماً المسائل إلى قضايا فنية نأثي محملين بها لنحمل الناقد ضرورة الخوض فيها إذا كان الموضوع نفسه لا يقضي إلى الخوض الالمقدار ، وهذا ما فعلته وهذا ما رصدت . إعجاب هؤلاء الشعراء الذاتيين العرب الذين كانوا بعيدين عن البارودي ولم يكونوا يستطيعوا أن يخلصوا إلى حركة وجدانية في ذلك الوقت لأن الطابع والوضع الحضاري لم يكن يسمح بهذا ولكنهم كانوا في داخل هذا الإطار يتميزون بذاتية مرموقة والذي ميز البارودي ، أنه

كان على أعتاب هذه الحركة ونشأ فأعجب الناس وازدهوا بأن شاعراً معاصراً يستطيع أن يجاري كبار الشعراء الأقدمين . فأعجبوا به وهو دائم التحدث عن نفسه أو عن تجاربه ، وكما قلت أنا لا أقصد الخلط بين الصورة الفنية وبين التجربة الذاتية ولكن هذا من تصور أصحاب الحركة الوجدانية ومرة أخرى أرجو أن نسمح دائماً لأن يكون في البحث أو في بعض البحوث مزج بين تأريخ الأدب والتأريخ لنشأة حركة أدبية وبين ما يسود نقدنا الآن من إلحاح حيال النصوص إلحاحاً مشروعاً ولكن لا بد أن يكون في موطنه

□ رد المعقب الدكتور عز الدين إسماعيل □

الحقيقة أنه ليس لدى مشكلة حتى أجد نفسي مضطراً للكلام . قد أكون مختلفاً مع بعض الطروح التي طرحت أو الأسئلة التي وجهت بصفة عامة ، ولكن لست أعتقد أن هذا واجب حتمي علي الآن ، وكل ما هنالك أن أجيب عما وجه إلي من أسئلة ، فأجد أنني لم يوجه إلي إلا اعتراض واحد وهو أنني كيف أصف الدكتور عبدالقادر القط بأنه رومانسي . ولقد قلت في كلمتي ، وأنا أقولها بوصفه شاعراً ، وأعتقد أنني مازلت على هذا الوصف . وأحب فقط أن أؤكد للباحث أن ما قصدت إليه على وجه التحديد ليس موجهاً للبحث في ذاته بقدر ما هو موجه إلى جماعة الشباب النقاد في أوائل القرن الذين طرخوا طروحات ظلت مهيمنة ومسيطرة على فكرنا النقدي حتى الآن بما فيها من تهافت وتناقض بين وواضح ومن خلال موقفهم من البارودي وشوقي ولهذا رأيت أن أطرح تصوراً منهجياً لوضع الأمور في نصابها بالنسبة لهذين الشاعرين ، خروجاً من المأزق الذي وُضعنا فيه طوال هذه الزمن ، وتوجهاً لرؤية جديدة تسعف أيضاً على كتابة تاريخ جديد مختلف لشعرنا العربي ، لأنني عندما أعود لأقوم شعر البارودي تقويمه الصحيح بمنهجية سليمة تتفق تماماً مع كل معطيات هذه الشعر فأنا أسعف المؤرخ أيضاً بعد ذلك على أن يتمثل هذا الشعر ومرحلته تمثلاً أفضل .

□ د . محمد عبدالهادي التازي - رئيس الجلسة □

شكراً للزميل العزيز وشكراً كذلك للفرصة التي اتاحتموها لنا بأن نعيش بهذه المتعة المترفة والكلمة الآن للسيد الأستاذ عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة . للتحدث عن بعض التنظيمات والجلسات المتصلة بالتنظيم فليتفضل :

## □ أ. عبدالعزيز السريع - مدير عام الندوة □

شكراً سيدي الرئيس...

بهذه الجلسة ينتهي القسم الأول من ندوتنا وهو الخاص برائد الإحياء محمود سامي البارودي . ولم تكن الأبحاث في الحقيقة والتعليقات والمناقشة تعديداً للمناقب على طريقة اذكروا محاسن موتاكم . بل كانت حواراً مفيداً مطلوباً لحاضر الحركة الشعرية ومستقبلها . ونظراً لتدافع الجلسات بعد إلغاء موعد الجلسة الثانية وإرجائها إلى صباح اليوم . فقد بتنا لا نملك خيارات كثيرة ، فإما أن تكون جلستنا السادسة صباح الغد في التاسعة أو العاشرة صباحاً أو الحادية عشرة أو الثانية عشر أو الواحدة كما ترون ولا خيار غير ذلك لأنه لن يتبقى لنا إلا فترة مساء غد الاثنين للجلستين السابعة والثامنة وأنوقع أن تكون الجلستان ساختين ومهمتين ، فأرجو أن ننتهي إلى رأي بالنسبة لهذه القضية الهامة . فمتى تريدون الجلسة التالية لجلستنا القادمة ؟ الجلسة القادمة ستكون في موعدها وهي بعد ريع ساعة من انتهاء هذه الجلسة وهي برئاسة أستاذنا الدكتور محمد زكي العشماوي والباحث الرئيس فيها الأستاذ رجاء النقاش والمعقب الدكتور محيي الدين صبحي ، لكنني أسأل عن الجلسة السادسة التي سيتحدث فيها الأستاذ بول شاذول ويعقب عليه الدكتور معجب الزهراني . ما رأيكم أن تكون الجلسة في الغد الساعة ١٢ ظهراً . . . شكراً سيدي الرئيس...

# تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة

الباحث

الأستاذ

رجاء النقاش

المعقب

الدكتور

محيي الدين صبحي

5

الجلسة الخامسة برئاسة الدكتور محمد زكي العشماوي





## □ دكتور محمد زكي العشماوي - رئيس الجلسة □

نأتي الآن إلى المرحلة الثانية من مراحل ندوتنا العلمية . حيث نتقل من البارودي إلى القصيدة العربية الحديثة . وهى في الواقع نقلة كبيرة في التطور ، تطور مسار أدبنا العربي . فالفرق بيننا اليوم وبيننا في الماضي أننا اليوم في عصر متيقظ أو متفتح العينين ، عصر دائم اليقظة والحركة ، موج بالتغيرات المستمرة ، والتحركات الفكرية العالمية والسياسية ، التي تذهل العقل والخيال وتسبغهما معاً ، وليس من شك في أن هذا التغير الواضح نشأ عقب ما ألقت الناس من عادات ، فلم يكن العالم قد شاهد بعد هذه العقليات والأيديولوجيات الجديدة . وعاش عصر السرعة والتطور التكنولوجي وليس من شك أيضاً في أن هذا قد ترك أثراً على غاذجنا الشعرية المعاصرة أو الحديثة . وأنتهز هذه الفرصة لكي أرحب بالأستاذين الجليلين ، الأستاذ رجاء النقاش الذي سيبدأ إن شاء الله تلخيص بحثه في الوقت المحدد له ، خصوصاً أننا جميعاً نشعر أن الإخوة الزملاء الأعزاء ، قد بدأوا يشعرون بضغط الوقت وإن شاء الله تتعاون جميعاً على ضبط هذه العملية في هذه الندوة بإذن الله ، الأستاذ رجاء النقاش سيحدثنا في البداية عن المضمون في القصيدة العربية الحديثة ، وتطور هذه المضمون والأستاذ رجاء النقاش ليس في حاجة إلى تقديم ، فهو علم من أعلام الصحافة ، ومن أعلام النقد والأدب في عالمنا العربي ، رأس تحرير العديد من الصحف والمجلات منها : الهلال والدوحة والراية القطرية والإذاعة والتلفزيون ، وله مؤلفات عديدة ، نذكر منها على سبيل المثال :

- أدباء معاصرون .
- ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء .
- العقاد بين اليمين واليسار .
- في أضواء المسرح .
- أبو القاسم الشابي - شاعر الحب والثورة .
- صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر .
- تأملات في الإنسان .

هذا عدا العديد من الدراسات في مجلاتنا وصحفنا العربية ، نرجو أن يتفضل الآن الأستاذ رجاء النقاش بتلخيص بحثه .

## □ الأستاذ رجاء النقاش □ \*

عندما كلفني الإخوة المسؤولون عن هذه الندوة الكريمة بهذا الموضوع ، وهو «تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة» ، شعرت في البداية بشيء من النشوة العقلية ، وبدائي الموضوع حذاباً إلى أبعد الحدود ، فلم يعرف العرب في عصرهم الحديث فناً انعكست عليه كل آثار الصراع العربي من أجل النهضة ، مثلما حدث في فن الشعر ، وأي باحث يحاول أن يؤرخ للنهضة العربية المعاصرة منذ مائة سنة على الأقل ، فإنه يجد في الشعر العربي مدخلاً كاملاً وواضحاً لكل النهوض العربي ، وسوف نجد لذلك أمثلة كثيرة ، أكتفي منها ببعض النماذج .

فقد ثارت مصر في أواخر القرن الماضي على التدخل الأوروبي في شئون البلاد من جانب الإنجليز والفرنسيين وغيرهم ، وثار أيضاً على تسليم السلطة الداخلية للشركس والأتراك مع إهمال العناصر الوطنية ، فالوزراء وقادة الجيش والإدارة كانوا في معظمهم من هذه العناصر التركية والشركية .

وهذه الثورة التي قامت في مصر ضد التدخل الأجنبي من الخارج والداخل ، هي المعروفة في تاريخنا باسم الثورة العربية ( ١٨٨١-١٨٨٢ ) ، وكان زعمائها الثلاثة البارزون هم أحمد عرابي ومحمود سامي البارودي وعبدالله النديم . وهنا يلفت النظر أن من بين الزعماء الثلاثة اثنان هما شاعران وأديبان كبيران : البارودي والنديم . وكان البارودي رئيساً لوزراء الثورة ، وكان في نفس الوقت أكبر وأهم شاعر عربي في عصره ، وينظر إليه مؤرخو الأدب بما يشبه الإجماع على أنه رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر ، وبعبارة أخرى تتصل بمشروع هذا البحث الذي بين أيدينا ، فإن البارودي هو «أول رائد للقصيدة العربية المعاصرة» . أما النديم فقد استغل موهبته الشعرية وبلاغته المدهشة في أن يكون لسان الثورة الناطق والساحر في صفوف الجماهير ، أي أنه بمعنى آخر كان رائداً في تغيير «وظيفة الشعر والأدب» ، بصورة عامة من مدح الأمراء والكبراء والأغنياء إلى «وظيفة أخرى هي أن يكون الشعر والأدب هما ضمير الأمة» .

هذا هو النموذج الأول الذي يثبت لنا أن الشعر العربي الحديث قد ارتبط بالنهضة العربية ، وعكس العناصر الرئيسية في هذه النهضة ، وكان علامة قوية من علامات اليقظة والاستقلال والتنبيه الحضاري العميق في الشخصية العربية الحديثة .

\* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

والنموذج الثاني يأتي من الشام ، ففي أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، بدأ العرب يشعرون بضرورة التخلص من السيطرة التركية العثمانية ، وبدأوا يدركون أن لهم شخصية خاصة بهم ، تربط بينهم في التاريخ والجغرافيا والمصالح الحضارية المشتركة ، وأن الشخصية العربية التي كان يراد لها أن تذوب في الإطار الواسع للخلافة العثمانية ، قد أن لها أن «تتميز» وتعود إلى السيطرة على مصيرها الخاص ، وأن تعود أيضاً إلى ريادتها وقيادتها ، كما كانت في العصور المزدهرة السابقة .

في هذه المرحلة أيضاً كان الشعر العربي معبراً ، بل كان قائداً ورائداً للحركة العربية الجديدة ، فقد كتب إبراهيم اليازجي الشاعر والأديب المسيحي اللبناني «١٨٤٧-١٩٠٦» قصيدة له في أواخر القرن الماضي مطلعها :

### **تنبهوا واستفيقوا ايها العرب**

**فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب**

ورغم أن القصيدة كانت ذات بناء تقليدي خالص ، إلا أن روحها الشائنة المشتعلة ومضمونها القوي الذي يقوم على تحريض العرب ودعوتهم إلى التحرر والاستقلال عن السيادة التركية ، كل ذلك جعل من هذه القصيدة قوة مؤثرة في المجتمع العربي ، وخاصة في منطقة الشام التي كانت تعاني من سطوة الأتراك أكثر من غيرها من المناطق العربية ، ويحدثنا «جورج أنطونيوس» في كتابه «يقظة العرب» عن أثر هذه القصيدة في إثارة الشعور القومي فيقول :

«لقد اتخذت هذه القصيدة صورة النشيد الوطني ، والقصيدة في جوهرها ، تحريض للعرب على الثورة : تغنت بأمجاد العرب وبمفاخر أديبهم ، وبالمستقبل الذي يستطيعون أن يصنعوه لأنفسهم باستلهم ماضيهم ونددت بشرور التفرقة الطائفية ، وكانت في جملتها مثيرة للمشاعر ، مفعمة بالألفاظ التي تلهب الحماسة ، وقد أقيمت بصوت خافت في ثمانية من أعضاء الجمعية اجتمعوا في بيت أحدهم ، وكان كل عضو منهم يعرف أنهم متفقون معه في التفكير ، وذاعت القصيدة ذيوفاً واسعاً ، وكان الناس لا يأمنون على أنفسهم أن يتهموا من جانب الحاكم التركي بالخيانة ، ولذلك لم يدونوها إلا في ذاكرتهم ، وبلغت موهبة العرب في حفظ الشعر في الذاكرة ، ومقدرتهم على التآمر الخفي ، مبلغاً أتاح لهذه القصيدة أن تنتشر بالرواية الشفهية في بيروت كلها ، ثم في جميع أنحاء بلاد الشام ، من غير أي إشارة تبي عن مصدرها ، وكان لها أثر

بالغ في نفوس الطلاب ، فطبعَت نفوسهم وهم في من يسهل فيه التأثير بطابع العزة القومية ، وهكذا استطاعت هذه القصيدة أن توقظ العاطفة العميقة في الشعب الذي كانت تخاطبه ، فكانت أول نشيد لحركة التحرر السياسي ، وكانت الثمرة المباشرة لأول تكتل «عربي» اتحدت فيه جميع العقائد لإحياء الثقافة العربية القديمة» - «بقطة العرب ص ١٢٠-١٢١» .

والنموذج الثالث والأخير الذي أود أن أقدمه هنا ، دليلاً على الدور الأساسي للقصيدة العربية الحديثة ، في تصوير نهضة العرب والتعبير عنها والمشاركة فيها ، هذا النموذج هو الذي تمثله مسرحيات شوقي الشعرية مثل «مصرع كليوباترة» و «مجنون ليلى» و «قمباز» و «عنتر» و «علي بك الكبير» وغيرها ، فقد عكست هذه المسرحيات التي ظهرت معظمها في عشرينات هذا القرن ، كل العناصر الأساسية المحركة في النهضة الحديثة ، وهي العناصر التي يمكن أن نلخصها في العودة إلى التراث العربي وإحياء مافيه من قيم أصيلة ، بهدف تثبيت الجذور التاريخية للشخصية العربية الجديدة ، وإلى جانب ذلك ، فقد عكست هذه المسرحيات الإحساس الوطني القوي ، والذي يحرص على الاستقلال والتخلص من السيطرة الأجنبية بكل أشكالها ، وعكست هذه المسرحيات كذلك تأثير الشخصية العربية المعاصرة بالثقافات العالمية المختلفة وعلى رأسها الثقافة الأوروبية ، فقد انغلقت الثقافة العربية على نفسها لقرون طويلة ، حتى كانت النهضة ، ففتحت ثقافتنا أبوابها على الغرب ، وكان من بين التأثيرات الغربية الظاهرة على الثقافة العربية ، ظهور المسرح الشعري على يد شوقي ، ولم يكن العرب يعرفون قبل ذلك سوى القصيدة الغنائية بشكلها المعروف .

ونعود إلى بداية هذا البحث فنقول إن القصيدة العربية المعاصرة قد صورت وجسدت الكثير من العناصر التي تكونت منها النهضة العربية الحديثة ، وتغيرت القصيدة العربية نفسها وساهمت في التغيير ، مع انفتاح الآفاق الجديدة أمام العرب المعاصرين .

على أن عنوان البحث إذا كان مغرياً وشائقاً فقد كان عنواناً صعباً ، وتبين الصعوبة أمام الباحث عند محاولة الإلمام بالموضوع وجمع أطرافه المختلفة ، فهناك صعوبة تتمثل في التحديد التاريخي للقصيدة العربية المعاصرة ، فالقصيدة العربية ظلت خلال مايزيد على خمسة قرون متصلة ، وهي في حالة جمود وركود وخضوع كامل لتقليد النماذج القديمة في العصر الجاهلي ، أو في العصر الإسلامي الأول ، أو في العصرين الأموي والعباسي ، وخاصة مايسمى بالعصر العباسي الأول ، ثم تفجرت القصيدة العربية بالتجديد والتغيير والحيوية منذ ظهور «البارودي» في أواخر القرن الماضي ، ولم تتوقف موجات التجديد المتعاقبة منذ ذلك التاريخ إلى

الآن ، والقصيدة العربية المعاصرة بهذا المعنى تمتد عمرها - بموجاتها المختلفة - إلى أكثر من مائة سنة .

فهل يكون الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة في هذا الإطار التاريخي الواسع ؟ . . . إن هذا الأمر يحتاج إلى مجلد كبير ، لا إلى بحث محدود يمكن تقديمه في ندوة أدبية . ولذلك فقد اضطررت إلى استبعاد هذا الإطار التاريخي الممتد الواسع ، رغم أهميته البالغة في تحديد شخصية القصيدة العربية المعاصرة ، واخترت أن يكون الإطار التاريخي للبحث هو الفترة الممتدة من ١٩٣٢ إلى الآن ، أي ١٩٩٢ . وقد اخترت نقطة البداية ، وهي سنة ١٩٣٢ ، اختياراً يقوم على الاجتهاد لأسباب ثلاثة هي :

الأول : أنه في هذا العام توفي رائدان من رواد الشعر العربي المعاصر وهما شوقي وحافظ ، وبذلك انطوت صفحة جيل من الشعراء العرب المعاصرين ، الذي بذلوا جهوداً عالية لإحياء القصيدة العربية وربطها بالتراث الشعري الأصيل ، وفتح النوافذ أمامها لكي تتأثر وتستفيد من التراث الشعري العالمي وخاصة في الآداب الغربية ، وأعاد هؤلاء الشعراء الكبار للقصيدة العربية نضارتها ، وأعادوا لها في نفس الوقت ارتباطها بالحياة والمجتمع ، حيث كان لشعرهم جماهير كبيرة تستمع إلى هذا الشعر وتحفظه وتتأثر به ، وفتح هؤلاء الشعراء الكبار الباب واسعاً أمام أجيال شعرية جديدة ، لم يكن بوسعها أن تضيف شيئاً إلى البناء الشعري الذي أقامه شوقي وحافظ ومدرستهما الفنية ، وكان على هذه الأجيال الجديدة أن تتبكر لنفسها ما يعبر عن تجاربها الخاصة بها وعن التطورات الواسعة التي طرأت في حياتها وحياة مجتمعتها . وهذا ما كان بالفعل ، فقد انطلقت الأجيال الشعرية الجديدة ، في تطوير أساليبها المختلفة ، والبحث لنفسها عن لغة شعرية خاصة ، وأشكال فنية مستقلة ، ومضامين لا أثر فيها للتكرار أو التقليد . إن «القصور الفنية» الكبرى التي أقامها شوقي وحافظ وأبناء جيلهما لم يعد بالإمكان أن تتكرر ، ولم تعد هناك حاجة إلى بناء أمثال هذه القصور ، فسوف يكون ذلك أشبه بأن يأتي أحد المعاصرين فيعجبهم الهرم الأكبر ويشير دهشته ، فيقول إنه يريد أن يبنى الآن هرمًا مثله . إن ذلك سوف يشير سخريته الناس وسوف يبدو أمراً غير مقبول أو معقول .

ومن ناحية ثانية ، فإن سنة ١٩٣٢ ، تحمل حادثة مهمة أخرى في ميدان الشعر العربي غير حادثة وفاة شوقي وحافظ ، وانتهاء صفحة جيلهما ومدرستهما الفنية ، هذه الحادثة هي ظهور أول مجلة للشعر العربي في أدبنا كله ، فمنذ ظهور الصحافة العربية في أوائل القرن ؛ لم تظهر أي مجلة أو صحيفة متخصصة في الشعر إلا في سنة ١٩٣٢ ، وذلك عندما أصدر الشاعر والنقاد

الدكتور أحمد زكي أبو شادي مجلة «أبولو» في ذلك العام ، ولو أن «أبولو» كانت مجلة عادية ، ولم يكن لها من ميزة سوى أنها مجلة متخصصة في الشعر وحده ، لما استوقفتنا هذا الأمر كثيراً ، ولكن المجلة قامت على نظرية شبه متكاملة في الشعر ، ويمكننا أن نقول - التماساً للدقة - إنها قامت على «نظرة متكاملة» لا «نظرية متكاملة» ، فكلمة النظرية أوسع وأكبر وأكثر خطورة من أن نستخدمها بغير شروط دقيقة وضوابط محددة ، ومن الواجب علينا أن نتحفظ في استخدام كلمة «النظرية» إلا في موضعها المناسب .

أقول : لم تكن «أبولو» أول مجلة عربية متخصصة في الشعر فقط ، بل كانت صاحبة نظرة خاصة إلى الشعر تدعو إليها وتنادي بها ، وقد كانت هذه النظرة تمثل خلاصة الفكرة الجديدة الراسخة التي تدعو إلى التجديد الشعري في الأدب العرب ، ويمثل ذلك ما كتبه الدكتور أحمد زكي أبو شادي في مجلة أبولو عدد يونيو ١٩٣٣ ، وهو كلام يكشف عن النزعة الواضحة للدفاع عن التجديد في الشعر العربي ، وفتح الباب واسعاً أمام هذا الشعر ، لكي يصور روح العصر ولا يلتزم بالتقليد وتكرار التجارب الشعرية السابقة... يقول أبو شادي :

«ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم ، وإنما الشعر هو البيان لحاطفة نفاذة إلى ما خلف الحياة واستكناه أسرارها للتعبير عنها ، فإذا جاء هذا البيان منظماً فهو شعر منظوم ، وإذا جاء متوراً فهو شعر متور ، وجميع الآداب العالية تعترف بهذين القسمين للشعر ، وإن أعطت للشعر المنظوم الصدارة لجمعه بين بيان العاطفة وموسيقاها» . ثم يقول أبو شادي بعد ذلك :

«لاقائده من التشبث بتعريف محلي أو قومي للشعر ، بل يجب أن يكون التعريف الصحيح مستمداً من أسس ما بلغ إليه الفن من تحليل لروح الشعر ومعناه ومبناه ، ومتى أمنا بذلك أصبحت مسألة القافية وتنوع البحور ومزجها أمراً ثانوياً ؛ لأن الشاعر الناضج الشعاعية المتمكن من اللغة الصافي الطبع لا يجوز أن نلقي عليه دروساً في كيفية استعمال القوافي والبحور ، فله من طبعه الشعري خير ملهم ودليل ، وأن المعاني الشعرية هي التي تبحث عن ثوبها اللفظي وليس الثوب هو الذي ينبغي أن يسيطر عليها ، إن الحرية جزء أصيل من الفن بل أساس عظيم له ، والتطور الفني للشعر في أمم شتى ، أظهر لنا أن هذه الحرية الملهمة تعطينا من روائع التعبير ما لا تظهر به في الشعر المقفى والمقيد ببحر معين ، ولا سيما في مجال القصص والتمثيل ، حيث تتمزج المواهب الشعرية بالفطرة فيسمو الشعر فوق مظاهر الصناعة . وليس التوشيح والنظم المتعددة القوافي من القصيد القديم ، إلا أمثلة لمحاولة التحرر لدى القدامى من

العرب ، فليس عجباً أن ينزع الشعر العصري إلى البساطة والطلاقة والتعلق بمثل أعلى في التعبير ، بدلا من التعلق بأساليب اللغة والبيان والبديع لذاتها .

ذلك نموذج من أفكار «أبوشادي» التي كان يتادي بها في مجلة «أبولو» وجماعة «أبولو» التي اتخذت من المجلة منبراً للتعبير عن أفكارها ، وهي أفكار تكاد تلخص كل التيارات الأساسية في حركة التجديد الشعري العربي ، وتفتح الباب واسعاً أمام هذه التيارات ، وهو الأمر الذي حدث بعد ظهور مجلة «أبولو» سنة ١٩٣٢ وحتى اليوم ، فكأنما كانت مجلة «أبولو» وداعاً لعصر شعري راحل ، وشهادة ميلاد لعصر شعري حافل بالتجديد ، ولاشك أن هذه الدعوة التجديدية القوية التي مثلتها وتبنتها مجلة «أبولو» ، كانت لها بذور سابقة عليها منذ أواخر القرن الماضي ، فقد كان الإحساس بالحاجة إلى لغة شعرية جديدة ، وآفاق شعرية مختلفة وغير مألوفة في الشعر العربي . . . كانت هذه الحاجة واضحة في النفس العربية ، منذ أن بدأ العرب يتطلعون إلى التحرر والاستقلال والاتصال بالحضارة الحديثة ، ولكن «أبولو» جاءت في مرحلة تتيح لها أن تبلور الدعوة إلى التجديد ، وتفتح أمامها الأبواب بعد ما كان من التمهيد السابق الطويل ، الذي امتد من أواخر القرن الماضي إلى ظهور أبولو سنة ١٩٣٢ .

يضاف إلى ذلك أن مجلة «أبولو» قد أنشأت جماعة تنادي بدعوتها ، وتسعى لتقديم إنتاج شعري يمثل هذه الدعوة ، مما جعل من مجلة أبولو وسنة صدورها (١٩٣٢) علامة فارقة في تاريخ القصيدة العربية الحديثة .

على أن من المهم أن نشير هنا إلى أن مجلة «أبولو» لم تكن ذات طابع إقليمي مصري ، بل كانت ذات طابع عام ، ويكفي أن نسجل في هذا المجال أن مجلة «أبولو» كانت أول من نشر أشعار الشاعر التونسي العربي الكبير «أبو القاسم الشابي» خارج تونس ، وكانت «أبولو» باعتراف الشابي نفسه واعتراف جميع مؤرخيه سبباً في شهرة الشابي وانتشار قصائده في العالم العربي كله ، أي أنه كان قبل «أبولو» شاعراً تونسياً معروفاً للأوساط الأدبية هناك ، فأصبح بعد «أبولو» شاعراً عربياً معروفاً في كل مكان من الأرض العربية ، ومؤثراً في عصره وفي الأجيال التالية له .

وهكذا يبدو لي أن سنة ١٩٣٢ تصلح بداية لما يمكن أن يدور حوله البحث في تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة . وهذا اجتهاد خاص لأشك في أنه يخضع للخطأ والصواب ولكنه يمثل عندي اقتناعاً يبرر لي اتخاذ بداية تاريخية لما نسميه القصيدة المعاصرة .

ونترك الصعوبة التاريخية في عنوان البحث وقد حاولنا أن نغد لهذه الصعوبة حلاً مقبولاً ،

لنجد أننا أمام صعوبة أخرى في عنوان البحث نفسه . والصعوبة هنا تتركز في كلمة «المضمون» ، فهي كلمة واضحة في ظاهرها ، ولكنها في الحقيقة شديدة التعقيد . ولأريد أن أنساق وراء بحث فلسفي قد يقودنا إلى مزيد من هذا التعقيد أو إلى «السفسطة» اللفظية والفكرية . ولكنني سوف أقف أمام نقطتين أساسيتين هنا ، وأحاول أن أعالجهما بكثير من التركيز حتى لا تتعطل حركة البحث ، وننتهي في الأخير إلى نتائج تبعد بنا عن جوهره .

والنقطة الأولى هي أن هناك فرقاً بين «الموضوع» و «المضمون» ، فالموضوع هو عنوان القصيدة والإطار العام الذي تدور فيه ، أما المضمون فهو النسيج الأساسي الذي تتكون منه «بنية» القصيدة نفسها ، فإذا قلنا عن قصيدة ما إن موضوعها هو «الحب» مثلاً ، فإن المضمون يكون هو «الكيفية» التي عالج بها الشاعر «موضوعه» : هل عالجه علاجاً واقعياً أو رومانسياً أو رمزياً أو صوفياً ، أو ماشئت من ألوان العلاج الأخرى التي يتفرق بينها الشعراء حسب ثقافتهم وموهبتهم وموقفهم من الحياة ؟ . هذه الطريقة في المعالجة الشعرية هي التي تحدد مضمون القصيدة ، وهنا قد يجمع الموضوع ، وهو الحب بين شعراء كثيرين ، ويأتي المضمون ليفرق بين هؤلاء الشعراء ويعطي لكل منهم شخصيته الفنية الخاصة .

هذه هي الحدود التي يمكننا من خلالها أن نفرق بين الموضوع والمضمون ، وهي حدود غير كافية ، ولكننا نستطيع أن نعتبرها هنا حدوداً مؤقتة تصلح للحيلولة دون الوقوع في الخلط بين «الموضوع» و «المضمون» ، والخلط بينهما دائماً وارد ، والتفرقة الفلسفية والنظرية بينهما تحتاج إلى جهود فكرية واسعة ، لا يتحملها هذا البحث العام السريع .

والمشكلة الثانية التي يتضمنها عنوان البحث ، هي أنه يدور حول تطور المضمون في القصيدة العربية ، وقد كان من القضايا الرئيسية التي شغلت النقد العربي المعاصر ، قضية «العلاقة بين الشكل والمضمون» . وقد أريق مداد نقدي كثير في نصف القرن الأخير ، للتأكيد على أن هناك علاقة «عضوية» بين «الشكل» و «المضمون» ، وأنه لا يمكن الفصل بينهما كما فصل القدماء بين «المعاني» و «الألفاظ» ، أو كما فصلوا بين «الجسد» و «الروح» ، ولاشك أن النقد العربي الحديث ، قد نجح في التأكيد على الارتباط بين «الشكل» و «المضمون» بأدلة كثيرة وقوية لأمجال لعرضا هنا ، فما من مرحلة شعرية تطور فيها المضمون ثم بقي الشكل على ماهو عليه ، وما من مرة تطور فيها الشكل وبقي المضمون على ماهو عليه ، ولكننا مضطرون هنا إلى استبعاد الحديث عن الشكل ، مع شدة الاعتناء بالنظرة النقدية الحديثة ، التي تربط ربطاً عضوياً دقيقاً بين الشكل والمضمون ، وما هذا الاستبعاد إلا لضرورة استكمال هذا البحث ، الذي أؤكد أنه



«مشروع أولي» لدراسة نقدية أخرى واسعة ، فليس باستطاعتنا هنا أن نستوفي كل العناصر الدقيقة ، التي يتفرع منها عنوان البحث ويقودنا إليها ، لأن ذلك بحاجة إلى دراسة كبيرة من حيث الحجم والبحث عن التفاصيل الشاملة .

بعد هذه المقدمات التي لم يكن هناك مفر منها ، ندخل في صلب الموضوع نفسه ، وهو «تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة» . والحقيقة أن القصيدة العربية المعاصرة قد حققت تطوراً شاملاً في المضمون ، جعلها تختلف اختلافاً جذرياً عن المراحل السابقة عليها ، في تاريخ القصيدة العربية منذ الجاهلية إلى اليوم .

وقد كان لهذا التطور في المضمون أسباب كثيرة لا بد من أن نشير إلى أهمها إشارة سريعة ، فهذا التطور في المضمون لم ينشأ من فراغ ، وإنما نشأ لضرورات روحية وعقلية كثيرة ، كان لها أثرها الكبير في شخصية الشاعر العربي وفي قصيدته المعاصرة . ومن هذه الأسباب أن ثقافة الشاعر التقليدي كانت مقتصرة على التراث العربي ، ولم يكن يعرف أو يهتم بأن يعرف شيئاً عن التراث الشعري العالمي ، وكان الشاعر التقليدي يهتم بأن يعرف كل ما يستطيع معرفته عن الشعر العربي وحده ، في المراحل السابقة على وجود الشاعر ، أما الشعر غير العربي فلم يكن له أثر على الشاعر العربي التقليدي ، ولم يكن هذا الأمر مقتصراً على شعراء الأدب الأوروبية ، ولكنه كان ممتداً إلى الشعر الإسلامي نفسه إذا ما كان مكتوباً في لغات غير اللغة العربية ، فنحن على سبيل المثال لانجد أي أثر في الشعر العربي التقليدي لشاعرين إسلاميين كبيرين هما «عمر الخيام» ، و «حافظ الشيرازي» ، وقد ظل هذان الشاعران بعيدين كل البعد عن الشخصية الشعرية العربية حتى العصر الحديث ، وعرفهما العرب المعاصرون عن طريق الأوروبيين أولاً ، فكان الانتباه الأول لأهمية هذين الشاعرين عند العرب ، تابعاً وتابعاً من الاهتمام الأوروبي بهما .

هذا هو شأن الشاعر العربي التقليدي القديم ، فقد كانت خريطته الشعرية خريطة عربية خالصة ، وما حولها مجهول أو مرفوض ، أما الشاعر العربي المعاصر فقد أنشأ لنفسه أو أنشأت له ظروف النهضة ، خريطة شعرية أخرى ممتدة بامتداد أقطار العالم كله ، وما من شاعر عربي معاصر له أهميته وقيمه إلا وقرأ الكثير من الشعر العالمي غير العربي ، إما في لغته الأصلية ، إن كان الشاعر ممن أتيج لهم معرفة هذه اللغة ، أو حرص هو نفسه على معرفتها ، أو في اللغة العربية التي نشطت فيها حركة الترجمة عن الشعر العالمي نشاطاً واسعاً ، يتيح للشاعر العربي المعاصر ، والذي لا يعرف لغة أجنبية ، أن يعرف الكثير من النصوص الشعرية المهمة في

## الأدب الأجنبي .

ونظرة سريعة إلى الترجمات العربية للشعر الأجنبي ، والتي احتلت جانباً من المكتبة الشعرية العربية المعاصرة ، تكشف أمامنا أن هناك ترجمات كثيرة لكبار الشعراء في الغرب ومنهم شيكسبير ودانتي وملتن ويوشكين وراسين وهوميروس وفرجيل وأوفيد وهوراس وإليوت وويتمان وإزرا باوند ويودليز ورامبو وفرلين ولاهرتين وجيته وشيللر ، وغيرهم من كبار الشعراء العالميين ، وقد مثلت هذه الترجمات «قوة شعرية» شديدة التأثير ، ولا يمكن الإفلات منها عند شاعر عربي معاصر ، حماس وموهوب ، وبذلك اختلفت تماماً التربة الشعرية التي نشأت فيها القصيدة العربية المعاصرة ، مما فرض عليها تغييراً جوهرياً في كثير من عناصرها وعلى رأسها : مضمون القصيدة .

من ناحية أخرى نجد أن الموقع الاجتماعي للشاعر العربي في العصر الحديث ، قد تغير تغيراً جذرياً بالغ الأهمية ، فالشاعر القديم كان مرتبطاً في معظم الأحوال بالطبقة الحاكمة المسيطرة على شئون الناس والمجتمع ، فإذا اتسعت دائرة الشاعر قليلاً ، فقد كان يرتبط بالأوساط الثقافية المحيطة بالطبقات الحاكمة والمسيطرة . ولم يفلت من هذا الوضع شاعر مهم في الأدب العربي منذ أقدم العصور حتى عصر شوقي . والذين نأوا بأنفسهم عن هذا الوضع كانوا أقلية محدودة مثل «أبي العلاء المعري» الذي اختار أن يخرج عن هذه الدائرة وأن ينسحب منها ليعيش في عالمه الخاص ، وهو عالم التأمل والدراسة والبحث في القضايا الكبرى للحياة ، والتعبير عن ذاته وما يدور بداخلها من هموم وصراعات وشكوك ، وهناك مثل آخر هو الشاعر «ابن المعتز» الذي كان هو نفسه أميراً ، فصرف شعره إلى ما يشغله ويعنيه من أمور الحياة والفن ، وهناك نموذج ثالث يتمثل في بعض الشعراء الصوفيين الذين انصرفوا للتعبير عن أحوالهم الروحية ، واعتزلوا أمور الدنيا والناس .

أما بغير هذه الاستثناءات ، فقد كان الشاعر العربي مرتبطاً بالطبقة الحاكمة ، ومن يدورون حولها من طبقة مكملتها هي طبقة المثقفين . وقد عرف تاريخنا الشعري أحداثاً لها دلالة ، فعندما أراد الشاعر الكبير أبو العتاهية أن يعتزل ويتفرغ لشعر الزهد ، ثار عليه أمير عصره وأدخله السجن حتى يعود إلى مدحه والارتباط به . وعندما تمرد بشار على أمير عصره ، قتله الأمير بحجة أنه ملحد وزنديق . والأغلب أنه قتله لأن بشاراً أراد أن يغير من وظيفة الشاعر ، وأن يعبر عن نفسه لا عن حاكمه ، ولم يكن ذلك مقبولاً ولا مسموحاً به .

الشاعر العربي المعاصر تغيرت وظيفته وتغير موقفه ، فارتباطه الأساسي ليس بالحاكم ولا

بالطبقة السائدة ، بل بالجمهور الواسع المتعلم المثقف ، وليس أمام الشاعر العربي المعاصر فرصة للارتباط بغير هذا الجمهور ، والشعراء الذين حافظوا على التقليد القديم وهو مدح الحكام والأمراء فقدوا مكانتهم الأدبية ، وسقطوا من الحساب ، ولا يمكن أن يجد لهم أحد مكاناً بين الشعراء المهمين .

وهناك سبب ثالث دفع بالشاعر العربي المعاصر ، وبمضمون قصيدته إلى التغير الواسع العميق ، هذا السبب هو أن المفهوم العام للثقافة نفسها قد اتسع وطرأت عليه تغيرات جوهرية كثيرة ، ففي مجال الأدب والفن ، ظهرت فنون جديدة في الساحة العربية ، لم يكن لها أدنى تأثير على الشاعر العربي القديم ، ومن هذه الفنون المسرح والرواية والقصة القصيرة . كذلك ظهر الفن التشكيلي الذي كان محرماً أو شبه محرّم في ثقافتنا العربية القديمة لما فيه من شبه الوثنية ، وقد كان ظهور هذه الفنون بقوة في الثقافة العربية المعاصرة ، عاملاً من أشد العوامل تأثيراً في الشاعر العربي المعاصر ، وفي مضمون قصيدته .

أما مفهوم الثقافة العام فقد تغير أيضاً ، ودخلت عناصر لم يكن معترفاً بها في ثقافتنا القديمة ، أو لم تكن موجودة أصلاً في هذه الثقافة ، ومن هذه العناصر ما نسميه بالثقافة الشعبية ، ونمذجها «ألف ليلة وليلة» و«عنترة» و«الهلالية» و«سيف بن ذي يزن» وغيرها ، ومن نماذجها أيضاً الشعر الشعبي المكتوب بالعامية ، والمليء بصور وخيالات وتجارب روحية وفنية تختلف كثيراً عن الشعر التراثي ، ولم يكن أحد يعترف بأن هذه الفنون الشعبية تنطوي على أي قيمة فنية ، حتى جاء العصر الحديث ، فانطلقت هذه الفنون الشعبية من قيودها وتحررت من «الفتوى» المفروض عليها ، وأصبحت من أقوى العوامل المؤثرة في الشاعر العربي المعاصر وفي مضمون قصيدته .

هذه بعض العوامل الرئيسية التي أثرت في تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة . وهناك عوامل أخرى تقتضي مساحة أوسع ولوناً دقيقاً من الاستقصاء والمتابعة ، ولكننا نكتفي هنا بهذه العوامل الرئيسية الثلاثة . ونلتقي بعد ذلك بالسؤال الجوهري في هذا البحث وهو :

**ماذا حققته القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التطور في المضمون ؟**

وهنا لا بد من القول والتكرار بأن الموضوع واسع ومتشعب ، ولكننا مصطرون إلى التركيز والتلخيص حتى يمكن رسم إطار عام للصورة التي تطور إليها مضمون القصيدة العربية المعاصرة .

وقد بذلت جهداً كبيراً لمحاولة حصر مظاهر التطور في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، فوجدت اثنتي عشرة نقطة يمكن أن تكون شاملة لمعظم عناصر التطور في مضمون القصيدة المعاصرة .

ولابد أن نقول إن عناصر هذا التطور في مضمون القصيدة المعاصرة ، تبدو واضحة ومؤثرة في الذهن والشعور عند الشاعر المعاصر القوي الموهوب ، وتبدو هي نفسها ضعيفة وشاحبة ولأهمية لها عند الشاعر المتوسط أو الضعيف ، فعناصر التطور في مضمون القصيدة المعاصرة ، لا يمكن أن يكون لها أهمية في ذاتها ، بل في استخدامها الشعري الجيد ، وبدون هذا الاستخدام الجيد ، فإن هذه العناصر لا تحمل سوى قيمة نظرية تجريدية ، ولاستطيع بدون موهبة حقيقية أن ترفع قيمة الشعر أو تميزه عن الشعر القديم ، ولا يمكن لشاعر متوسط أو محدود القيمة ، أن يدعي أنه باستخدامه ومعرفته بعناصر التطور في القصيدة المعاصرة ، قد أصبح شاعراً مؤثراً ، وله قيمة لمجرد استخدامه لعناصر التطور في مضمون القصيدة .

لابد من الموهبة العالية ، وإلا أصبحت عناصر التطور أشبه بالخلي الزهية المتألقة ، على جسد ضعيف وهزيل وخال من كل ملامح الحسن والجمال ، ونعود إلى هذه العناصر الاثني عشر فنحدددها فيما يلي :

دخل التراث الشعبي في مضمون القصيدة الحديثة ، وأصبح عنصراً أساسياً من عناصر هذا المضمون ، وهذا شيء جديد تميز به القصيدة المعاصرة ، وتنفرد به ولاتكاد نثر له على أثر في القصيدة القديمة ، ويكاد عنصر التراث الشعبي أن يكون عنصراً مشتركاً عند جميع الشعراء الكبار ، في ميدان القصيدة العربية المعاصرة ، وخاصة تلك المدرسة التي نسميها باسم مدرسة «الشعر الحر» ، وأحياناً باسم مدرسة «الشعر الجديد» . فنحن نجد على سبيل المثال شخصية «السندباد» وشخصية «شهرزاد» وغيرهما من الشخصيات المعروفة في «ألف ليلة وليلة» والقصص والملاحم الشعبية... نجد هذه الشخصيات تمثل عنصراً شائعاً في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، ويجب أن نلاحظ هنا أن القصيدة العربية المعاصرة ، لم تستفد من التراث الشعبي استفادة شكلية تنوقف عند حدود الألفاظ ، فالتراث الشعبي يدخل في «نسج المضمون» كعنصر أساسي فيه ، وخاصة عند الشعراء الكبار الموهوبين ، أما الشعراء أصحاب الموهبة المحدودة فهم يقلدون الكبار ، ويستخدمون عناصر التراث الشعبي استخداماً لغوياً ، على أساس أنه زينة وحلية خارجية تشير إلى أنهم يتسمون إلى القصيدة المعاصرة ، والحقيقة أن التقليد تقليد ، سواء أكان هذا التقليد للقديم أم للجديد ، والتقليد يفسد الشعر ويفقده الروح والحياة النابضة .

في قصيدة لصلاح عبدالصبور هي «الملك لك» يقول الشاعر :

وفي الليل كنت أنام على حجرٍ أمي

وأحلم في غفوتي بالبشر

وعسف القدر

وبالموت حين يدك الحياة

وبالسندباد وبالعاصفة

وبالقول في قصره المارد

فأصرخ رعباً .

وتهتف أمي باسم النبي

في هذه الأبيات نجد كلمة «السندباد» نقودنا إلى صورة تلك الشخصية الأسطورية الشعبية في رحلاتها البحرية إلى المجهول ، وماتواجهه في هذه الرحلات من عواصف تهب على البحار التي تشقها سفينة ذلك البحار الأسطوري ، والصورة التي يرسمها الشاعر في أبياته ليست صورة مفتعلة ، فهي جزء من لوحة كاملة لطفل ينام في حجر أمه ، ورأسه يمتلئ بالخيالات والخرافات التي تزعجه في أحلامه ، فيصرخ ، وتهتف الأم باسم النبي لتخليص الطفل من هواجسه . ولو أن فناناً تشكيمياً حاول أن ينقل هذه الصورة من الشعر إلى فنه التشكيلي ، فلا بد من أن يرسم لوحة شعبية كاملة للأم والطفل ، في أزياء وإطار مادي عام مستمد من التراث الشعبي . فكلمة السندباد هنا هي جزء أساسي من اللوحة الشعبية التي رسمها صلاح عبدالصبور في أبياته السابقة . وهذا العنصر الشعبي يتكرر كثيراً في شعر صلاح عبدالصبور ، ومن أشهر النماذج المعروفة في شعره قصيدة «شبق زهران» والتي يتحدث فيها عن الفلاح الشاب الذي أعدمه الإنجليز شقاً في حادثة «دنشواي» المشهورة سنة ١٩٠٦ ، وفي هذه القصيدة يقول صلاح عبدالصبور :

كان زهران غلاماً

أمه سمراء والأب مولد

وبعينيهِ وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبوزيد سلامة

محسكاً سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

## اسم قرية دنشواي

هنا أيضاً نجد عناصر التراث الشعبي واضحة كل الوضوح في نسيج الصورة التي يرسمها الشاعر ، فزهران قد رسم على الصدغ «حمامة» ، وحمل على زنده وشماً فيه صورة «أبو زيد سلامة» وهو ممسك بسيفه وتحت الوشم اسم قرية دنشواي ، فصورة الحمامة على الصدغ زينة ، وصورة أبو زيد على الزند رمز للجسارة والرجولة ، واسم دنشواي عنوان ، وهكذا كانت الشخصيات الشعبية تتصرف وتعبر عن نفسها وموقفها من الحياة . وقد رسم الشاعر الصورة بعناصرها الشعبية القوية ، واستخدم فيها عناصر التراث الشعبي استخداماً موحياً ومؤثراً .

وسوف نلتقي بهذا العنصر الذي أصبح جزءاً من نسيج المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، ولم يكن له وجود قبلها في تاريخ الشعر العربي ، في أغلب نماذجه ومراحلها السابقة ، ومن أمثلة ذلك ما نجده في إحدى قصائد عبدالوهاب البياتي حيث يقول :

أكتب مارواه لي مؤلف المأساة  
ويطل القصيدة ، وجوقة الإنشاد  
أعرضه مثل خيال الظل في لوحات

فالشاعر يشير إلى «خيال الظل» ، هنا وهو أداة شهيرة من أدوات الخيال الشعبي ، ويحاول الشاعر أن يجعل من قصيدته صورة من لوحات خيال الظل المتتالية ، والقصيدة التي منها هذا المقطع اسمها «كتابة على قبر السياب» وقد بناها الشاعر بالفعل على شكل لوحات متتالية مثل لوحات خيال الظل ، أي أنه قد استفاد من التراث الشعبي لا في مضمونه فقط ، ولكن في شكل قصيدته أيضاً . ومن يقرأ هذه القصيدة كاملة يحس كيف التقى الشكل بالمضمون التقاءً عضوياً بالغ العمق والأصالة . ولكن الذي يهمننا هنا هو ما تشير إليه هذه القصيدة من تأثير الشاعر المعاصر في مضمونه بالتراث الشعبي واستفادته منه .

على أن هناك شاعراً لا بد أن نشير إليه في هذا المجال إشارة خاصة ، لأن كثيراً من أشعاره التي أحبها الناس وتأثروا بها قامت على الاستفادة الواسعة من التراث الشعبي . هذا الشاعر هو «أمل دنقل» ، ونذكر في هذا المجال قصيدتين شهيرتين له الأولى هي قصيدة «البكاء لدى زرقاء اليمامة» والتي تقوم على قصة شعبية عربية هي قصة «زرقاء اليمامة» التي كانت ترى الأشياء عن بعد ، وقد حذرت أهلها مما رآته يوماً من أن الأشجار تتحرك في اتجاههم فسرخروا منها ولم يدركوا المخاطر التي تحيط بهم ، وبعد ذلك تعرضوا للإغارة الأعداء الذين اختبأوا وراء أشجار

اقتلعوها من جذورها حتى لا يكتشف أحد أمرهم ، وقد بنى «أمل دنقل» على هذه القصة التي تعتبر من أجمل قصص التراث الشعبي العربي قصيدته عن نكسة يونيو ١٩٦٧ ، حيث صور نفسه في صورة «زرقاء اليمامة» التي حذرت أهلها قبل الكارثة فلم يستمع إليها أحد .

والقصيدة الثانية لأمل دنقل هي قصيدة «لإتصالح» والتي كتبها اعتراضاً على محاولات الصلح مع إسرائيل ، وأقام بناءها على أساس قصة «الزير سالم» الشعبية المعروفة ، وقد كان لهذه القصيدة صداها القوي الواسع وتأثيرها الكبير على النفس العربية ، وكانت من أهم الأسباب وراء شهرة الشاعر ومحبة جمهور الشعر العربي الحديث له .

هذه نماذج شعرية حاولت من خلالها أن أثبت مدى التأثير الكبير للتراث الشعبي في القصيدة العربية المعاصرة . وماقصدت من وراء هذه النماذج أن أحيط بالموضوع أو أعالجه من سائر جوانبه ، فالموضوع واسع وعميق ويحتاج إلى دراسة مستقلة ، ولكنني قصدت من هذه النماذج التي أشرت إليها أن تكون مدخلاً ودليلاً لنا في قراءتنا للقصيدة العربية المعاصرة ، ومدى ما تأثرت به في مضمونها من عناصر التراث الشعبية ، ولن نجد شاعراً عربياً معاصراً له أهميته ، إلا وقد استفاد من هذه العناصر بصورة أو بأخرى .

وننتقل إلى عنصر آخر كان له تأثير واسع على مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، وهو الحياة اليومية بأحداثها البسيطة وشخصياتها العادية ، أو ما كان يسميه الناقد الكبير محمد مندور باسم «فئات الحياة» ، فالحياة اليومية في القصيدة العربية لم تكن مقبولة كمصدر للشعر الجيد ، اللهم إلا في حالات محدودة لا يقاس عليها وخاصة في الشعر الجاهلي الذي احتفل بعض الاحتفال بالحياة اليومية ، وعند شاعر مثل «ابن الرومي» في أبياته المعروفة في وصفه لخباز «يدحو الرقاق» ولكن هذه النماذج كانت قليلة ولا تمثل سوى ظاهرة ثانوية إلى أبعد الحدود في الشعر العربي القديم أما القصيدة العربية المعاصرة ، فقد استمدت من الحياة اليومية عناصر رئيسية ، وجعلت منها نبعاً غزيراً للمضمون الشعري الجديد ، والدعوة إلى شعر الحياة اليومية ظهرت أول ما ظهرت في شعر «خليل مطران» ، ومن يراجع دواوين هذا الشاعر الكبير ، سوف يجد في هذا المجال نماذج كثيرة متعددة منها قصيدته عن «السيدة التاجرة» ، وقصيدته عن «فنان القهوة» ، واسمها «العالم الصغير مرآة العالم الكبير» . وله قصيدة في فناة تصلح شعرها وهي تنظر في عيني أمها واسم القصيدة «المرأة الناطرة أو عين الأم» وقصيدة أخرى عن حسناء أهدمت رينتها بدعوى مرض وهمي واسم القصيدة «نصيحة» . ونجد إلى جانب ذلك أن العقاد قد أفرد ديواناً كاملاً هو ديوان «عابر سبيل» للتعبير عن الحياة اليومية ، حيث اتخذ منها مادة

لكثير من شعر الديوان ، وقد برر العقاد ذلك في مقدمة «عابر سبيل» ، وكان تبريره لانتجابه إلى الحياة اليومية من أقوى التبريرات وأنفعها للقاصيدة العربية المعاصرة ، ولعل مقدمة العقاد كانت أكثر فائدة في هذا المجال من كل قصائد ديوانه ، الذي سيطرت على معظمها الأفكار العقلية الجافة ، وفي هذه المقدمة يقول العقاد :

«إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس ، أو معنى زرياً تصرف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع ، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور .

فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبه القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لاستخراج الشعر إلا من هذه الموضوعات ، كالجسم الذي لاستخراج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والبقلاء» .

ويقول العقاد بعد ذلك :

«كل ما نخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبت فيه هو اجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر ، وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وعلى هذا الوجه يرى «عابر السبيل» شعراً في كل مكان إذا أراد ، يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعي الفن والتخيل ، لأنها كلها تتمتع بالحياة الإنسانية» .

ولم يكن العقاد وحده هو الذي دعا إلى الالتفات للحياة اليومية في الشعر ، فقد دعا إلى ذلك قبله أحمد زكي أبو شادي منشئ مجلة «أبولو» وجماعة «أبولو» ، وقال في ذلك وهو يتحدث عن شعر «مطران» : «إنني لأعرف شاعراً من شعرائنا الشيوخ أو الكهول يمكن أن يجد في فنجان القهوة موضوعاً صالحاً للشعر العالي» ، ثم يقول : «إن مطران قد استخرج من أنفه الموضوعات أجل الحقائق ، وإن مطران يتميز «بنظرته الشاملة» إلى الحياة بحيث يجد أن أي موضوع ، مهما كان تافهاً في ظاهره ، صالح لأن يكون مادة شعرية قيمة ، فالشاعر هو الذي يخلق الموضوع الشعري وليس الموضوع هو الذي ينجب الشاعر» . وقال أبو شادي أيضاً في مقدمة ديوان له صدر سنة ١٩٣٥ : «الشاعر الناضج لا يتجنب الدوافع الشعرية في كل شيء . . في الطريق . . في البيت . . في المجتمع . . في الوحدة . . في الأرض . . في السماء . . في أنفه



الحشرات . . في أعظم الأجرام ، كلها سواء عنده ، وشاعريته الفنية تقبس منها جميعاً عناصر الخير والجمال والحق .

وعندما لام بعض النقاد «أبوشادي» على اتجاهه في شعره إلى التعبير عن الحياة اليومية رد عليهم بقوله «إذا كان الناقد الفاضل لا يشعر بالفصول في مصر ، فالشعراء يحسون بها تمام الإحساس وخصوصاً الربيع ، ولا يفوتهم ما بعده هو من التوافه أو النوادر كموت بلبل وجفاء الطبيعة ، فهذه الحوادث العرضية للرجل الاجتماعي هي حوادث كبرى للشاعر الحساس ، وقلمها يفوته التعبير عنها إذا ما التفت إليها ، ونحن لا يرضينا من شعرائنا صداً الطبع أو الخمول» .

وقد امتلأ شعر مطران والعقاد وأبوشادي بنماذج كثيرة من شعر الحياة اليومية على اختلاف ما بين هؤلاء الشعراء من حيث الموهبة والطاقة الشعرية .

وقد ترسخت فكرة التعبير عن الحياة اليومية في مضمون القصيدة العربية بعد ذلك ، وأصبحت عنصراً رئيسياً من عناصر هذا المضمون ، وخاصة في مدرسة الشعر الجديد أو الشعر الحر ، وقد اشتهر في هذا المجال قول صلاح عبدالصبور في قصيدته «الحزن» :

يا صاحبي إني حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم يتر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشرت شايا في الطريق

ورنقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

وقد تعرضت هذه القصيدة عند نشرها لأول مرة في الخمسينات لنقد شديد من بعض أنصار التقاليد الشعرية القديمة ، بل وتعرضت لهجوم شديد من بعض أنصار التجديد الشعري ، فقد هاجمها الشاعر الكبير بدر شاكر السياب وسخر منها ، رغم أن السياب نفسه قد اهتم بالحياة اليومية ، واتخذ منها نسيجاً أساسياً لمضمون بعض قصائده المعروفة ، مما يرجح أن هجوم السياب على قصيدة عبدالصبور كان من باب المنافسة الشعرية بين أبناء المدرسة الواحدة ، فنحن نقرأ عند السياب على سبيل المثال صورة من صورة الحياة اليومية في قريته ، حيث تزوجت «نوار» رجلاً ثرياً من خارج القرية ، وتركت شباب القرية الذين كان يتطلعون إلى الزواج منها .

يقول السياب :  
أقفر الريف لما تولت نوار  
بالصبابات ، حاملات الجرار  
رحن واسألنها : «يانوار»  
هل تصيرين للأجنبي الدخيل  
الذي لا تكادين أن تعرفيه  
يا ابنة الريف لم تتصفيه  
كم فتى من بينه  
كان أولى بأن تعشقيه  
إنهم يعرفونك منذ الصغر  
مثلما يعرفون القمر  
مثلما يعرفون حفيف النخيل  
وضفاف النهر  
والمطر  
والهوى يانوار

وسوف نجد نماذج عديدة عند شعرائنا المعاصرين تركز كلها على مادة «الحياة اليومية» ،  
في صياغة مضمون القصيدة الحديثة ، فالحياة اليومية أصبحت نبعا أساسيا للشعر في هذه  
القصيدة ، وأصبحت عنصر أساسيا من العناصر المشتركة في مضمون القصيدة العربية الحديثة ،  
يستخدمها الشاعر للتعبير عن أفكاره وتجاربه ، ويستمد منها رموزه المختلفة وبدلا من الحديث  
المباشر عن الشعور بالملل والضيق ، نجد نازك الملائكة تستمد من تفاصيل الحياة اليومية ، ما يعطي  
لوحة كاملة لهذا الشعور دون الإشارة المباشرة إليه ، وذلك في قصيدتها المعروفة «مر القطار»  
والتي كتبها سنة ١٩٤٨ :

مر القطار  
الليل ممتد السكون إلى المدى  
لا شيء يقطعه سوى صوت بليد  
لحمامة حيرى وكلب ينبع النجم البعيد  
والساعة البلهاء تلتهم الغدا

وهناك في بعض الجهات  
مر القطار  
عجلاته غزلت رجاء ، بت أنتظر النهار  
من أجله مر القطار  
وخيا بعيداً في السكون  
خلف التلال النائية  
لم يبق في نفسي سوى وجع وهون  
وأنا أحرق في النجوم الحالمات  
أتخيل العربات والصف الطويل  
من ساهرين ومتعبين  
أتخيل الليل الثقيل  
في أعين سئمت وجوه الراكبين  
في ضوء مصباح القطار الباهت  
سئمت مراقبة الظلام الصامت  
أتصور الضجر المرير  
في أنفاس ملئت وأتمبها الصفير  
هي والحقايب في انتظار  
هي والحقايب تحت أكاداس الغبار  
تغفو دقائق ثم يوقظها القطار

ففي هذه القصيدة نجد أن المضمون منسوج نسجاً دقيقاً من تفاصيل الحياة اليومية ، مثل  
«الحمامة الخيري» و «الكلب الذي ينبح» و «العربات» و «الساھرون المتعبون» و «ضوء مصباح  
القطار الباهت» و «الحقايب» و «أكاداس الغبار» . وهذه القصيدة التي كتبها نازك تعتبر مثلاً حياً  
لتطور القصيدة العربية المعاصرة ، في انجاء استخدام تفاصيل الحياة اليومية ، والبحث عن الشعر  
في هذه التفاصيل ، وهي ظاهرة جديدة تماماً على الشعر العربي لم يعرفها شعرنا القديم إلا في  
حالات قليلة نادرة .

على أن أهمية الالتفات إلى الحياة اليومية هنا ، لا تتمثل في أن الشاعرة قد تحدثت عن  
القطار بدلا من الحديث عن «الجمال» أو «الناقة» ، فإن ذلك وحده لم يكن كافياً لإثبات

«العصرية» في القصيدة العربية ، فقد ظهر في هذا القرن شعراء يتحدثون عن مظاهر الحياة الحديثة ولكن بنفس الأسلوب التقليدي ، وأمثال هؤلاء لا يستطيع أن نقول عنهم إنهم قد حققوا أي تطور في مضمون القصيدة العربية ، رغم أنهم شعراء معاصرون ، أي أنهم عاشوا في القرن العشرين ، وبالإضافة إلى ذلك فإنهم قد تحدثوا عن بعض مظاهر التقدم المعصري المتمثلة في الاختراعات الحديثة . وهذا نموذج من الشعر التقليدي المعاصر «تاريخياً» لا «فنياً» حيث نجد أن الشاعر محمد عبدالمطلب (١٨٧٠-١٩٣١) يصف الطائرة بدلاً من الناقة في قصيدة له عن الإمام علي بن أبي طالب يقول :

أجذك ما النيقاق وما سراها  
تخوض بها المهامه والأكاما  
وما أظطر البخار إذا استقلت  
بها النيران تضطرم اضطراما  
فهب لي ذات أجنحة لعلي  
بها بقي على السحب الإماما

هنا وصف تقليدي للطائرة لا يختلف عن وصف الشاعر القديم للجمل والناقة ، فهي «ذات أجنحة» وهي أفضل من «النيقاق» وأفضل من «قطار البخار» وما إلى ذلك من أوصاف تقليدية ، أما اللغة فتقليدية أيضاً كما هو واضح من لفظ «المهامه» و «الأكام» وما إلى ذلك . أما مضمون القصيدة فكل عناصره تقليدية خالصة . وقد حرصت على تقديم هذا النموذج ليظهر من خلاله الفرق واضحاً بين المضمون الحديث والمضمون التقليدي . والشاعر التقليدي نفسه قد «يصف» بعض وقائع الحياة اليومية في شعره ، ويظل الشعر تقليدياً رغم ذلك ، وهنا يتضح لنا الفرق الذي أشرنا إليه في البداية بين «الموضوع» و «المضمون» فالشاعر قد يتحدث عن موضوع متصل بالحياة اليومية ، ولكن يظل «مضمون» قصيدته تقليدياً ، لأن الشاعر التقليدي يعتمد على الوصف الخارجي ، ولا يستخدم التفاصيل التي يستخدمها الشاعر الحديث ، والتي من خلالها يتغير المضمون تغيراً جوهرياً ، ويصبح النسيج الشعري المعاصر مختلفاً كل الاختلاف عن النسيج الشعري التقليدي .

وهذا نموذج آخر يوضح لنا هذا الفارق الجوهري بين «الموضوع» و «المضمون» ، وثبت لنا أن الشاعر التقليدي قد يقترب من الحياة اليومية اقتراباً كبيراً ، ولكنه يظل تقليدياً في لغته وأدائه ومضمونه ، حتى لو كان هذا الشاعر معاصراً من الناحية التاريخية ، فهذه قصيدة للشاعر «علي

الجارم» يصف فيها ماشاهده في رحلة له إلى لندن ، حيث رأي «بصيراً يسلم زمامه إلى أعمى ليقوده وسط الضباب الذي تتعذر فيه الرؤية» ، وقد كتب «علي الجارم» قصيدته عن هذا المشهد المستمد من الحياة اليومية تحت عنوان «ضحك القدر» حيث يقول :

ابصرت أعمى في الضباب بلندن  
يمشي فلا يشكو ولا يتأوه  
فاتاه يسأله الهداية مبصر  
حيران يخبط في الظلام ويعمه  
فاقتاده الأعمى فسار وراءه  
أنى توجه خطوة يتوجه  
وهنا بدا القدر المعريد ضاحكاً  
ومضى الضباب ولا يزال يقهقه

فالشاعر هنا لا يعدو أن يكون قد التقط «موضوعاً» من موضوعات الحياة اليومية ليصفه ويستخرج منه الحكمة والعبرة ، أما مضمون القصيدة فقد بقي تقليدياً خالصاً ، وهذا الموقف يختلف اختلافاً جوهرياً عما نجده في قصيدة نازك الملائكة ، التي تمثل تطوراً واضحاً في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، حيث كان مضمون قصيدتها منسوجاً كله من نسج الحياة اليومية ، وهو الأمر الذي نلتقي به في وضوح مع القصيدة العربية المعاصرة عند أعلامها البارزين ، من أمثال البياتي والسياب وعبد الصبور ونزار قباني ومحمود درويش وسميح القاسم وغيرهم .

على أننا لا نريد أن نترك قضية الحياة اليومية وتأثيرها على القصيدة العربية المعاصرة ، دون أن نشير إلى أن الشاعر المعاصر «فتياً» قد اهتمدى من خلال التفاته العميق إلى الحياة اليومية والبحث عما يمكن أن نسميه «شعر الحياة اليومية» . . . التفت الشاعر المعاصر إلى شخصية الإنسان العادي ، فعبّر عنها وصورها وتعاطف معها ، مما ساعد على تغيير المضمون الشعري وتطوره في القصيدة العربية المعاصرة . والنماذج في هذا المجال كثيرة ، ولانكاد نفتح ديواناً عربياً لشاعر معاصر ، مع التأكيد على المعنى الفني للمعاصرة وليس المعنى التاريخي ، إلا ونجد في ديوان هذا الشاعر اهتماماً واضحاً بحياة الرجل العادي ووجدانه وهمومه المختلفة ، وقد نجحت القصيدة العربية نجاحاً ملموساً في هذا المجال ، بعد أن كان الشعر التقليدي يصور الشخصيات المتميزة والمواقف المتميزة والشاعر المتميزة أيضاً ، ولا يقترب من الحياة اليومية والإنسان العادي وما فيها من شعر خاص بهما ، غزير وأصيل وقريب أشد القرب إلى النفس الإنسانية .

والنموذج الذي أود أن أسوقه في هذا المجال ، هو نموذج للشاعر محمد الفيتوري في قصيدة له  
عنوانها «تحت الأمطار» ، وفيها تصوير للحظة شعرية إنسانية عميقة في حياة سائق «عربة  
خيول» ، وهو نموذج من نماذج «الإنسان العادي» الذي اهتمت به القصيدة العربية المعاصرة ،  
وكان له في تطور مضمون هذه القصيدة أثر بعيد ، يقول الفيتوري في قصيدته :

أيها السائق

رفقاً بالخيول المتعبة

قف . . .

فقد أدمى حديد السرج لحم الوقبة

قف . . .

فلن الدرب في ناظرة الخيل اشته

هكذا كان يغني الموت حول العربة

وهي تهوي تحت أمطار الدجى مضطربة

غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل

جذب المعطف في يأس

على الوجه العليل

ورمى الدرب بما يشبه أنوار الأقول

ثم غنى سوطه الباكي

على ظهر الخيول

فتلوت

وتهاوت

ثم سارت في دھول

وفي هذه القصيدة الرائعة يتضح لنا أن الإنسان قد وجد في القصيدة العربية المعاصرة مكاناً  
أساسياً مؤثراً ، وأن الحياة اليومية والإنسان العادي معاً ، كانا مصدر تغير وتطور واسعين في  
مضمون القصيدة العربية المعاصرة .

بقي أمامنا في هذا البحث - الذي طال وامتد - عديد من العناصر التي تصور تطور  
المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، ولن نستطيع أن نواصل الحديث عن هذه العناصر بنفس  
التفصيل السابق ، الذي تناولنا به عنصر التراث الشعبي وعنصر الحياة اليومية .

ولإلا كان من الضروري أن يتحول هذا البحث إلى كتاب ضخم ، لآلى دراسة محدودة مقدمة إلى ندوة أدبية .

ولذلك فسوف أكتفي بالتلخيص والإشارة الموجزة ، إلى بقية العناصر التي تكشف فيما أرى عن تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، وقد يتيح الوقت في المستقبل فرصة لاستكمال هذا البحث وإصداره في كتاب .

وهذه هي العناصر الأخرى التي دخلت في تكوين القصيدة العربية المعاصرة ، وأثرت في مضمونها تأثيراً جوهرياً :

١ - الأسطورة الشرقية والغربية ، فقد دخلت هذه الأسطورة في نسج المضمون الشعري للقصيدة العربية الحديثة ، دخولاً قوياً نلمسه في كثير من النماذج الشعرية . ومن هذه الأساطير ماهو فرعونى مثل أسطورة «إيزيس وأوزوريس» ، وماهو آشوري وبابلي وفينيقي مثل أساطير «عشتار» و«تموز» وأسطورة طائر «الفينيق» الذي يحترق في النار ثم يبعث من جديد . أما الأساطير الغربية فكثيرة ومنها أسطورة «سيزيف» و«فاوست» و«بروميثيوس» وغيرها .

٢ - دخلت قصة الدينية إلى مضمون القصيدة العربية المعاصرة بقوة ، وتوسع الشاعر العربي في استخدام هذه القصص الدينية ، حيث امتدت ثقافة الشاعر الحديث إلى ميدان التراث الديني في الإسلام والمسيحية واليهودية ، أي في القرآن والكتاب المقدس معاً ، وتحور الشاعر في كثير من الأحيان من القيود الدينية ، فالقرآن على سبيل المثال ينفي قصة صلب المسيح ، «وماقتلوه وماصلبوه ولكن شبه لهم» ، ومع ذلك فإن الشاعر المسلم المعاصر كثيراً ما يتحدث عن «الصلب» على أنه واقعة صحيحة ، وهو هنا ينظر إلى الموضوع نظرة إنسانية فنية أكثر مما ينظر إليه نظرة دينية ، وهناك قصيدة مشهورة للسياح هي «المسيح بعد الصلب» يعتبر فيها «صلب المسيح» واقعة حقيقية ، ويبني على ذلك مضمون قصيدته . وصورة «الصلب» و«الصلب» منتشرة على نطاق واسع في مضمون القصيدة العربية الحديثة ، مما يثبت تأثر هذه القصيدة بالثقافة الدينية ، كثافة لا كدين له مبادئه وحصانه .

٣ - يتفرع من الظاهرة السابقة أن لفظ الجلالة وهو «الله» قد فقد الكثير من قدسيته في بعض نماذج الشعر العربي المعاصر . وهذه ظاهرة سلبية ، إذا كان من الممكن قبولها فنياً ، فمن الصعب قبولها من الناحية الجمالية الذوقية ، ويصرف النظر عن المهرات الدينية في هذا المجال ، فإنني أشعر شخصياً بانصراف نفسي يكاد يكون نفوراً من استخدام لفظ الجلالة في مضامين

القصيدة المعاصرة ، بغير ما يقتضيه الأمر في هذا المجال من احترام وإجلال ، وقد بالغ بعض الشعراء فيما أسميه خروجاً على الذوق والإحساس الجمالي قبل أن يكون خروجاً على الدين ، واستخدموا لفظ الجلالة استخداماً خشناً غير مقبول .

٤ - تأثر مضمون القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الحديثة ، مثل القصة والمسرح والفنون التشكيلية ، وهي كلها فنون طارئة أو جديدة على الثقافة العربية ، وخاصة إذا التزمنا بالمعاني الاصطلاحية الأساسية لهذه الفنون ، ولذلك كثرت في القصيدة العربية المعاصرة ألوان من التعبير لم تكن مألوفة في القصيدة القديمة ، مثل التعبير القصصي ، واستخدام الحوار ، وما إلى ذلك من الآثار الفنية القوية التي تسربت إلى القصيدة العربية من الفنون الأخرى . وكان من أهم الظواهر في هذا المجال ، ظاهرة تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة ، بعد أن كانت القصيدة العربية القديمة تقوم على صوت واحد هو صوت الشاعر ، فإن كان هناك صوت آخر فهو صوت رفيقه أو رفقاته في الرحلة ، أما في القصيدة المعاصرة فتعدد الأصوات وتناقضها وصراعها ، هي كلها من الأمور الواضحة والأساسية وخاصة عند الشعراء الكبار .

٥ - استفادت القصيدة العربية الحديثة في مضمونها الجديد من التراث العربي والإنساني ، وما في هذا التراث من شخصيات واقعية ذوات تجربة واسعة حية ، تتيح للشاعر أن يتأملها ويستخدمها للتعبير عن تجاربه الجديدة ، ولذلك يكثر في القصيدة العربية المعاصرة ظهور شخصيات مثل «الحسين» و «المتنبي» و «عمر الخيام» و «الأشعري» وغيرهم من الشخصيات التراثية التي يستفيد منها الشاعر المعاصر في التعبير عن تجاربه الجديدة .

٦ - في جانب من جوانب القصيدة العربية المعاصرة ، نجد ما يمكن أن نسميه باسم «الروح الاعترافية» أي أن الشاعر كثيراً ما يعترف بضعفه وخطاياهم ويعرضها بلا تحفظ ، ويجد في ذلك مادة شعرية لا يخلج منها ولا يخفيها ، بينما كان الشعر التقليدي يقوم على التحفظ وإخفاء الضعف الإنساني والظهور بمظهر القوة والسمو وما إلى ذلك .

٧ - تأثر مضمون القصيدة العربية المعاصرة بجرأة الشاعر الحديث في التعبير عن قضية الجنس بقدر شديد من الصراحة ، وينعكس ذلك في قصائد كثير من الشعراء المعاصرين ، الذين لا يجدون أي حرج في معالجة الرغبات الحقيقية للإنسان ، والتعبير القوي الصريح عنها ، ولعل أهم شاعرين في هذا المجال هما إلياس أبو شبكة ونزار قباني .

٨ - لابد من الإشارة إلى أن القصيدة العربية المعاصرة ، قد استفادت في تطور مضمونها



من نهضة المرأة العربية ، وهي نهضة ساعدت على ظهور الشعر النسائي على نطاق واسع ، وتبع ذلك ظهور الصراحة في التعبير الشعري عند الشاعرات العربيات الموهوبات ، فالمضمون النسائي الصادق الذي يلتزم الأمانة ، في التعبير عن مشاعر المرأة الحقيقية غير المزورة أو المفروضة ، هو من أبرز العناصر التي تميز مضمون القصيدة العربية المعاصرة .

٩ - توسع الشاعر المعاصر فيما يمكن أن نسميه بالمضمون الفلسفي ، القائم على التأمل في قضايا الحياة والإنسان ، والتحرر من القيود المفروضة على العقل العربي ، وقد كان للمضمون الفلسفي مكان كبير في بعض نماذج الشعر العربي ، وخاصة عند أبي العلاء ، ولكن ما أعنيه أن الشاعر العربي المعاصر توسع كثيراً في هذا المجال ، وفي ذهني وأنا أسجل هذه السطور قصيدتان معروفتان هما «الطلاس» لإيليا أبي ماضي وقصيدة «ترجمة شيطان» للعقاد . والقصيدة الأخيرة بالتحديد فيها قدر من الجرأة والخروج على التقليد العقلي العربي القديم ، حيث يدافع الشاعر عن الشيطان ، ويلتمس له المعاذير ، بل ويكاد يبرئه من أي ذنب .

١٠ - لاشك أن مضمون القصيدة العربية المعاصرة قد تأثر كثيراً بالنزعة الوطنية ، أي نزعة الدفاع عن الوطن والقومية ، وهي أمور لم تكن معروفة على نطاق واسع في القصيدة القديمة ، إلا في حالات محدودة مثل دفاع المتنبي الدائم عن العرب وحماسه للعروبة ، ولكن النزعة الوطنية أصبحت الآن أساسية في القصيدة العربية الجديدة ، ويضاف إلى ذلك ما يمكن أن نسميه بالنزعة الإنسانية ، والنزعة الإنسانية هي ثمرة طبيعية لاتساع ثقافة الشاعر المعاصر ، الذي لم يعد يعيش في بيئة جغرافية أو فكرية مغلقة ، ولذلك فنحن لانتدهش إذا وجدنا شاعراً مثل الفيثوري يكتب ديواناً بأكمله عن قضايا إفريقيا السوداء ، ولانتدهش إذا وجدنا قصائد عربية حديثة تشير إلى ما يجري في العالم من أحداث ، وتتأثر بهذه الأحداث وتعبّر عن التجاوب الوجداني معها . وهذا الأمر لم يكن له أي أثر في مضمون القصيدة العربية القديمة ، بحكم ظروف العالم القديم الذي كان يتكون من بيئات مغلقة على نفسها ، لا تحتك بغيرها حضارياً وثقافياً إلا على نطاق ضيق .



ويعد - لقد أدرك بعض شعراء أواخر القرن الماضي عن كانت لديهم حساسية عالية ، ووعي بأولى خطوات العصر الجديد ، أن الشعر التقليدي الذي كانوا يكتبونه لم يعد صالحاً للتعبير الصحيح ، فتنكر الشاعر الشيخ «علي الليثي» لشعره ، ولعن من ينشر ديوانه المخطوط . أما الشاعر الشاعر «عبدالله النديم» ، فقد أحرق ديوانه وتبرأ منه . وهاتان الواقعتان كانتا نتيجاً

وإذناً بضرورة ميلاد القصيدة العربية الجديدة ، التي تعبر عن العصر وما وقع فيه من تغيرات كبيرة ضخمة . وقد ولدت هذه القصيدة بعد كفاح طويل في الفكر والفن والمجتمع والسياسة . وقد حاولنا في هذا البحث المحدود ، أن نصور ملامح التغيير في مضمون القصيدة العربية المعاصرة بسرعة وإيجاز . وأشعر وأنا أضع القلم في نهاية البحث ، بكثير التقصير ، فالموضوع أكبر من أي بحث محدود ، وهو جدير بدراسة واسعة مفصلة ، لأنه في جوهره ، يتصل أوثق الاتصال بحركة الشعر العربي المعاصر كله ، فمن يكتب عن تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة ، لابد أن يكتب تاريخ القصيدة العربية بأكمله ، وقد كانت هذه صعوبة لم أستطع تجاوزها في هذا البحث ، فمعذرة .

## □ بعض المراجع الأساسية □

- ١ - التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث ، د . عبدالحسن بدر .
- ٢ - الشعر المصري بعد شوقي - د . محمد مندور .
- ٣ - الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، د . عز الدين إسماعيل .
- ٤ - قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة .
- ٥ - دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، محيي الدين صبحي .
- ٦ - أحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث ، د . كمال نشأت .

## □ دكتور محمد زكي العشماوي - رئيس الجلسة □

شكراً على الجهد الكبير الذي بذله الأستاذ النقاش في إعداد البحث وعلى هذا التلخيص المحكم والملتزم بالوقت والآن يأتي دور الصديق العزيز والأخ الدكتور محيي الدين صبحي وهو معروف لنا جميعاً بتاريخه الحافل بالدراسات الأدبية والنقدية . الدكتور محيي الدين تلقى دراسته وتعليمه في مدينة دمشق ، وتخرج في جامعتها ، وعمل في حقل التعليم فترة طويلة ، ثم في الصحافة والسياسة الأدبية ، ثم انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سوريا أول السبعينيات . وعمل رئيساً لتحرير مجلة المعرفة السورية . ورئيساً للقسم الثقافي في صحيفة تشرين إبان صدورها . وهو كاتب ناقد أدبي . يكتب النقد الأدبي ، ويكتب الدراسات السياسية وغير السياسية وله أبحاث كثيرة منشورة في العديد من الصحف والدوريات العربية المعروفة ، من أعماله المطبوعة :

- نزار قباني شاعراً وإنساناً
- الأدب والموقف القومي
- مطارحات في فن القول
- الكون الشعري عند نزار .
- عصر الايديولوجيا .
- نظرية الأدب .
- مقال في النقد الأدبي .
- شاعرية المتنبي .
- دراسات كلاسيكية في الأدب العربي .
- دراسة ضد الواقعية في الأدب العربي .
- دراسة عن الدكتور إحسان عباس والنقد الأدبي .

وله قائمة طويلة بمؤلفات أخرى منها دراسة تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، ونظرية في الشعر العربي في القرن الرابع الهجري ، ونظرية النقد العربي . ، الرؤيا في شعر عبدالوهاب البياتي ، وقصائد رؤية والنقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم .والآن أرجو أن يتفضل الدكتور محيي الدين بالتعقيب على البحث المطروح ، بحث الأستاذ رجاء النقاش .

### □ تعقيب الأستاذ محيي الدين صبحي □\*

ما ترك الأول للأخر شيئاً هذا هو الانطباع الأول الذي تبادر إلي ، بعد أن فرغت من المطالعة ، في بحث الصديق الناقد رجاء النقاش . فقد أصاب مفاصل الموضوع بضربات رشيقة مختصرة سديدة ، بحيث وجدتي أسلم له بكل ما أورد من خصائص وملامح في هذا المبحث الصعب الطويل . وقد نجح في وضع الصوى والعلامات الفارقة ، في مهامه موضوع يعز على الحصر ولافادة من العودة إلى ما كتب بالتلخيص أو التدقيق ، فقد أوجز العبارة واختصر الإشارة ولم يبق للتعقيبات سوى أن تتسلل من ثنايا بناته المحكم ومعلوماته الغزيرة .

١ - تكاد دراسة الصديق الناقد أن تكون برهاناً على قضية شديدة التعقيد في تاريخ الشعر بعامة : هل يتطور الشعر في أمة من الأمم بمضمونه وشكله بفعل مؤثرات خارجية وافدة أم لا بد له من أن يخضع كل العوامل الأصلية والدخيلة لقوانينه الخاصة ؟ البرهان الذي يقدمه بحث رجاء النقاش هو أن الشعر لا يتطور إلا من داخله وبحسب قوانينه الفطرية المتضمنة فيه وكل محاولة لإدخال مادة غريبة مجلوبة ودخيلة على شكله ومضمونه هي محاولة متعسفة متكلفة مآلها إلى الاندثار إما بانصراف القراء عن الاستجابة إليها أو بانصواء عناصر منها في قوام الشعر الأصلي بحيث يتمثلها فيتقوى بها دون أن يخرج عن طبيعته الأصلية ، وهذا بدوره يفضي تلقائياً إلى القضية الثانية وهي أن التراث مهاد الشعر الجديد أو المجرى العميق الذي تلقت كل التيارات بين ضفتيه وتصب كل الروافد فيه فإذا شذ رافد غاب في رمال الصحراء ولم يَتَقَعْ منه شيء . وبالتالي فكل حديث عن قطعة مع التراث أو مع «لغة القبيلة» (حديث خرافة يا أم عمرو) علماً بأن هذا لا يعني جمود الشعر أو وقوفه على حالة واحدة ، فالشعر لا يدوم على حال لكنه يعني أن كل تجديد لابد أن يعود إلى البداية... بداية الشعر العربي هي أساس لكل تجديد وقد بدأت نهضة الشعر العربي بسامي البارودي . لماذا ؟ لأن البارودي تجاوز عصره ورجع إلى

• النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

أصول الشعر العربي . فيحدثنا العقاد في كتابه الممتاز «شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي»<sup>(١)</sup> ، أن الشعر المعاصر لنشأة البارودي كان شعر تجنيس وتخميس وترصيع وترقيع وبما أن البارودي لم يدرس في الأزهر ، فقد كان مقطوع الصلة ببيئته ، مما جعله يقرأ الشعر على هواه وينظمه على فطرته وفق ما يميله عليه طبعه . تحليل صحيح تاريخياً على الأقل ولكن لو ألقينا نظرة شاملة إلى ما كان يعتمل في بلاد العرب آنذاك ، لوجدنا الجميع يعود إلى الأصول ، والسبب الخفي الذي لا يذكره المؤرخون لسبب أو آخر هو أن الدعوة الوهابية في مطلع القرن التاسع عشر ، كانت تمهداً عربياً محصناً للإسلام فرفضت الإسلاميين التركي والفارسي ، بما أضافاه من اعتقادات بتقديس الأولياء وعصمة الأئمة وادعاء الكشف الصوفي والارتفاع به إلى مرتبة الوحي فجاء الإمام محمد بن عبد الوهاب (١٧٨٧م) ونادى بالعودة إلى الأصول إلى الإسلام في نقائه الأول . ثم تفرعت عن الدعوة الوهابية كل الحركات الدينية التي تولت مقارعة الاستعمار : السنوسية في ليبيا والمهدية في السودان هذا هو الأساس الفكري في العودة إلى الأصول . إن الإيديولوجيا مكون أساسي في حركات التجديد الشعري . ولم يكن البارودي بدعاً في محاولته التوجه نحو عصور الازدهار في الحضارة العربية ، بعد أن أرست الدعوة الوهابية المبدأ - الأساس لذلك فإن زكي نجيب محمود لا يجانب الصواب كثيراً ، حين يقرر أن شعر البارودي لم يكن يصور حياته ، بقدر ما كان يعكس مطالعاته في الشعر العربي القديم<sup>(٢)</sup> .

٢ - بين بداية البارودي (١٨٣٩-١٩٠٤) ونهاية شوقي (١٨٦٩-١٩٣٢) ، ازدادت الهجمات الاستعمارية على العرب ضراوة من جانب الأوربيين والأتراك على السواء . فحدث في الشعر تطور عجيب : انقلب شعر الفخر والحماسة الفردين إلى ما نسميه بالشعر الوطني فبدلاً من أن يتغنّى الشاعر بشجاعته ومآثر قبيلته ، اضطرت المقاومة الجماعية إلى التغني بقومه وتمجيد صلابتهم في وجه العدو الغازي وهذه ملاحظة أساسية في موضوع تطور المضمون في الشعر العربي ، فقد انقلب جنس أدبي بأكمله من طور فردي إلى طور جمعي ، مع ما يلازم ذلك من انقلاب في الرؤى والأخيلة والصور وجهات الخطاب . وقد قلبت النظرة في فرضيتي هذه مدة تقرب من عشر سنوات ، فوجدت أن إنكارها يفضي إلى القول بأن كل ما قيل في النضال ضد الاستعمار والصهيونية ، وفي سبيل الاستقلال وتحرير فلسطين ، لا أصل له في التراث العربي ، وهذا مستحيل وقد أسهم شوقي إسهاماً فعالاً وربما غير واع في تحويل الفخر والحماسة إلى شعر الوطنية والنضال ، عن طريق تقنية ملازمة لشعره الوطني ، وهي مقارنة حوادث الحاضر المنكوب بالماضي المجد كما نرى «في قصيدته عن دمشق» ويتخذ من ذلك

وسيلة للفخر بمقاومة الشعب للغزاة . وقد كان حافظ أكثر مباشرة في النطق بلسان الجماعة ، ولذلك غلب عليه الشعر الاجتماعي الذي أخذ عليه النقاد إسفافه وسطحته<sup>(٣)</sup> . ولكن لو تحلى هؤلاء ببعد النظر لوجدوا فيه أساساً لما عرف من بعد بشعر الالتزام .

يصاحب تغيير المضمون تغييراً في الشكل . فقد كان خليل مطران ١٨٧٢-١٩٤٩ ضليعاً بالعربية والفرنسية ، وكان واعياً لضرورة التجديد ، فأدخل الشعر القصصي ضمن بناء القصيدة التقليدية ، حرص على وحدة القافية فتعسف . استعمل مطران الشعر القصصي ليندد بالطغاة في «نيرون» وليدعو إلى العدالة الاجتماعية في «مقتل بزر جمهر» ولانترك الشعر القصصي قبل أن نمر على ذكر «الأخطل الصغير» ، بشارة الخوري ، الذي أضاف على الشعر القصصي رقة طبعه ولطف أحاسيسه ورخامة أنغامه .

٣ - التغيير الجذري في مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، فنفس أساس الكلاسية الجديدة ويدل لغتها ومفرداتها وإيقاعاتها ، جاء من مدرسة المهجر الشمالي . فقد حسبت الكلاسية الجديدة الشعر في إطار التحرر القومي وأحوال الأسرة والمجتمع ، فارضة تغييب الذات الشاعرة وراء الموضوع . فجاء جبران وجعل ذاته موضوعاً للقصيدة ومضموناً لها في آن . جبران خليل جبران ١٨٨٣-١٩٣١ يشابه البارودي في كونه تشقّف تشقيفاً ذاتياً بعيداً عن الدراسة المنهجية ، فجدد لأنه لا يعرف أن يقلد . كما أن المدرسة العلوية *Trancedentalism* التي تزعمها إمرسون في أمريكا ، تجاوت مع ما لديه من روح التأمل وحب الحرية والهيام بالطبيعة إلى حد الاتحاد الصوفي بها . كل ذلك مع مزاج حالِم وإيمان بوحدة الوجود ، منحنا نشره كثافة وحيوية<sup>(٤)</sup> . وبهذا الإحساس بوحدة الوجود حاول أن يجابه الثنائية التي زودته بها المسيحية : الروح والجسد العقل والعاطفة الحياة والموت ، والخير ، والشر . وقد أدخل جبران كل ذلك في قاموسه الأدبي إلى جانب قيم الحب والجمال والعدل . وهي مفردات ما زالت شائعة ، لأن جبران حرر النثر والمخيلة والعاطفة وقد تصدى إيليا أبوماضي لأفكار الرابطة القلمية . فلئن كان جبران ونعيمي يجدان في الغابة ملاذاً من الشرور التي تعمّر المدينة ، وعودة إلى البراءة في الطبيعة ، فأبوماضي يرفض الغابة والمدينة ببديهة فكهة :

إنما نفسي التي ملّت العمران

ملّت في الغاب صمت الغاب

فأنا فيه مستقل طليق

وكانني أدب في سرداب

خلت اني في القفر اصبحت وحدي

فإذا الناس كلهم في ثيابي

هذه المراجعة الشعرية لأفكار الرابطة ، والنقد الناعم المبطن للحلول المثالية لمشكلات عملية ، تحتاج إلى حل واقعي تفسر كثرة الحوار والمجادلة في شعره...

قال «السماء كئيبة» وتجهما

قلت «ابتسم يكفي التجهم في السماء»

يؤيد ما نذهب إليه ، أن هذا الحوار الكثير في شعره ، إنما يدور حول مسائل فكرية طرحتها الرابطة قبلاً . إن هذا المنهج الذي نقترحه لقراءة أشعار «أبوماضي» ، يحل الخلاف الناشب بين من يذهبون إلى أن شعر أبوماضي وليد تجربة حية والذين يرون أن شعره فكري .

على سعيد المضمون ، نسجل لمصلحة أبوماضي أنه طور القصة الشعرية إلى شكل الحكاية المجازية *Alligory* ، فخرج بذلك عن المألوف في الشعر العربي . من قصة ومثل وحكمة بأسلوب سهل ممتنع .

أما شعر المهجر الجنوبي فقد ظل مرتبطاً بالتراث ، بنبرة قومية عميقة ، ولكن في عام ١٩٢٩ ، نشر فوزي المعلوف (١٨٨٩-١٩٣٠) ، قصيدته المطولة «على سباط الريح» تحدث فيها عن عبودية الحياة ورزوحها تحت ثنائية الصراع بين الخير والشر ، ونزوع الروح إلى التحرر المطلق . مضمون القصيدة رحلة الشاعر إلى الملأ الأعلى ، حيث يلتقى بروحه ويهمل للانحدار بها والخلاص من شرور الإنسان على الأرض إن الإطار الخيالي للقصة وأفكارها الفلسفية وصفاء أسلوبها يجعل منها تطويراً متقدماً ، وإن كان التجريد أمراً شديداً يخطر على الشعر ، ولهذا فيمكننا أن نضع قصيدة «عبر» (١٩٣٦) ، لشفيق المعلوف (١٩٠٥-١٩٧٩) ، في موقع الشعر الأكثر تأثيراً في تجسيد الشكل والمضمون . فهي رحلة خيالية إلى أرض الإلهام «عبر» ، يكون فيها شيطان الشاعر دليله إلى الطواف في أرجاء هذه الأرض اليباب ، التي لا يسكنها سوى الجن ومخلوقات مخيفة ، استمدتها الشاعر من الأساطير العربية القديمة وبذلك تسجل «عبر» ثلاث أسبقيات : استعمال الأسطورة ، إدخال الخيف والمقزز إلى الشعر العربي ، والمراوحة في استعمال التفعيلات بين البحر السريع ومجزؤه .

وهكذا نرى أن حصيلة شعر المهجر كبيرة وهامة في إغناء مضمون الشعر العربي وتجديده ، بحيث لا يمكن إغفاله إذا أردنا فهم التطورات اللاحقة في ذلك المضمون .

٤ - ذلك أن الرومانتيّة المصريّة ولدت مريضة ، ذات مزاج انطوائي سوداوي محبط في الحياة والحب على السواء ، فكان مضمون قصائدهم يتمحور حول الموت والفراق والمرض والفقر - لا باعتبارها قضايا إنسانية أو اجتماعية ، بل كوساوس شخصية مريضة وسبب غلبة الذاتية على أشعارهم ضعف موهبتهم أكثر منه سقم المبادئ التقديدية التي وجهتهم . وإذا كان أحمد زكي أبوشادي (١٨٩٢-١٩٥٥) ، قطب الرحى في تشكيل جماعة أبولو (١٩٣٢-١٩٣٤) ، فإنه كان شاعراً رديئاً على كل الصعيد على الرغم من غزارة إنتاجه وجرأة تجاربه الشكلية ، بحيث تجاوز تفصين الموشحات إلى قصيدة أسماها «من الشعر المرسل» بعنوان ترنيمة أتون<sup>(٦)</sup> حذف منها القافية وناوح بين البحور فجاءت ثمودجاً للفشل . أما نظراته في الشعر ، فتقع دون نظرات العقاد في «الديوان» قبل ذلك بعشر سنوات على الأقل ، كما أنه في أكثر الأحيان يردد أصداً من نقد العقاد . فقول أبوشادي :

«ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف القديم ، وإنما الشعر هو البيان لعاطفة نفاذة إلى ما خلف الحياة واستكناه أسرارها للتعبير عنها . . .» .  
يردد بصوت واهن قول العقاد لشوقي :

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا يعدوها ليحصي أشكالها وألوانها ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بها من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه<sup>(٧)</sup> .» .

كما أن ميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٢) ، كان قد نشر أهم دراساته المتقدمة جداً في نظرية الشعر ، أول مرة في القاهرة عام ١٩٢٣ في كتابه «الغريال»<sup>(٨)</sup> بمقدمة للعقاد . هاجم نعيمة الكلاسيكية الجديدة . في لغتها القاموسية التي تبتعد عن الحياة ، وأنكر أن يكون للغة قيمة في ذاتها خارج الاستعمال الأدبي (ص ٩٦) . فالشاعر والكااتب هما اللذان يصنعان اللغة ويطوعانها للمعاني الجديدة . ألح نعيمة على ربط الأدب بالإنسان وروية الحياة من خلال قيم أخلاقية (ص ٢٣) . هاجم النظم والنظامين واعتبر الوزن ، والقافية غير ضروريين للشعر ثم تراجع وأكد على الوزن دون القافية (ص ٨٥ و١١٦) .

لا يذكر اليوم أحد من المصريين بين الشعراء الذين شكلوا جماعة أبولو . ويبقى اسم أبو القاسم الشابي (١٩٠٩-١٩٣٤) ، دلالة على وحدة الأدب العربي ، غير أن موته المبكر يحول



دون تثبيت مكانة له . أما على محمود طه فثمة شك في انتمائه إلى الجماعة . مما يؤثر عن مجلة «أبولو» أنها نشرت شعراً مترجماً إلى جانب شعر أعضائها المريض ، الذي أثار التذمر لدى الجيل التالي من تضخم الذاتية ومن الانطوائية المريضة ومن العزلة عن الحياة . وقد أنصف مندور هذه الجماعة حين وصفها بقوله : «نجد من بين كبار هذه الجماعة الوجدان الحار المتفجر عند الدكتور إبراهيم ناجي . . والوجدان الانبساطي الأيقوري المفتوح لتمع الحياة ولذاتها الحسية عند الشاعر الطروب على محمود طه كما نجد المزاج الانطوائى المستغرق في الشجون والتأمل عند أبي شادي»<sup>(٩)</sup> .

الشاعر الرومانتي الوحيد الذي يبقى بعد ذهاب الرومانتية هو اللبناني إلياس أبو شبكة «١٩٠٣-١٩٤٧» ، الذي أعطى المضمون في الشعر العربي عناصر جديدة مدھشة ما تزال آثارها فاعلة إلى اليوم ، وخاصة في ديوانه «أفاعي الفردوس» الذي يسجل ثورة الضمير على الانسياق وراء الشهوة ، بحيث يشعر القارئ أن الشاعر يساق إلى اللذة غصباً عنه . الجديد في الديوان ان أبو شبكة أماط اللثام عن نفسه ، في حين أن الشاعر العربي اعتاد أن ينسب إلى نفسه مكارم الأخلاق . وحين شجب خطاياهم لم يقف موقف الواعظ ، بل حذق في التجربة بثبات وعرضها بموضوعية ، فجاء تأثير شعره أخلاقياً وليس حسياً . لكنها أخلاق جديدة ، رومانتيه بحق ، تقوم على الواقع في التجربة ثم صحوة تعقبها توبة إن ديوان «أفاعي الفردوس» (١٩٣٨) ، يستخدم الأساطير التوراتية ، والشعر القصصي ، والصور المقززة الخفيفة ، يفوق على كل الرومانتيين العرب ، خاصة وأن صورته جديدة شديدة ، لأنها منتزعة من أعماق التجربة والمعاناة<sup>(١٠)</sup> . يكشف نتاج «أبو شبكة» عن رؤيا متكاملة للمخطئة أو سقوط الإنسان ، بمضمون جديد على الشعر العربي ففي الافاعي يعرض المخطئة والندم ، وفي «غلو» يقدم قصة فتاة رأت قرية لها في الفراش مع رجل ، فتمرض بالوهم على أساس أنها هي التي أخطأت : ما يريد أبو شبكة قوله أن الانسان مجبر على السقوط من عالم البراءة إلى عالم المخطئة ، إن لم يكن بالفعل في المعرفة . وهو يفر إلى الطبيعة في ديوانه «الأحان» ثم يبلغ إلى الخلاص في الحب الكلي في ديوانه «نداء القلب» (١٩٤٤) و«إلى الأبد» (١٩٤٥) . ولعل تكامل الرؤيا يفسر تأثير أبو شبكة الطاعغي على الجيل التالي له حين كان هذا الجيل في مرحلته الرومانتيه : خليل حاوي ، بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتي .

٥ - على أن سعيد عقل شق للمضمون في الشعر العربي درباً جديداً ، بواسطة الرمزية التي ترى أن الشعر نغم يضعنا في حالة لاشعورية ، تلد من خلالها فكرة القصيدة ، أما

النظم ذاته فمن عمل الوعي الفني وبالتالي فإن الشعر حين يصل إلى المتلقي فإنه لا يشرح حالة ، بل يستثيرها عن طريق موسيقى الكلمات ، فيتغلب على وعي المتلقي ، ويضعه في حالة من الذهول الجمالي ذي كثافة خاصة . فالإيقاع والصورة والعاطفة والمعنى ، أمور لا توجد دون الكلمات - الجواهر ، أي الألفاظ الموحية ، وقد بلغ تحقق هذه المبادئ ذروته في السنج الأول لسعيد عقل في قصيدة «المجدلية» (١٩٣٧) ، تتألف القصيدة من عشرة مقاطع . المطلع يحاكي نظماً غط وجود المجدلية :

هداة تمتمت، وحلم أضاء  
في محيا مفرورق نغماء  
تتراءى في الأماني زرقاء  
وتفني عبر الرؤى، بيضاء

إيحاء الألفاظ يأتي من وشائج : التناقض «الهداة الساكنة : تمتمت» ، التألف «التمتمة وإضاءة الحلم بفضيان إلى وضوح الهيا» ، التلوين (الأزرق لون اللانهاية والأبيض لون الطهر) . حين رأت المجدلية أعزة قومها يتسابقون إلى الفوز بها ، تساءلت : أين هو الرجل الذي يمتنع على الغواية : فالتقت بالسيد المسيح ، وأحبته لأنه سما بها . غير أن مجتمع الأغنياء والأقوياء يسمح للغاية بأن تختار لنفسها واحداً منه أما إذا خرجت عنه فإنه يقتلها . هكذا فإنها حين تابت حفر قبرها بيديها ، أما السيد المسيح فيرى للجمال منطقاً معصوماً . فهو قادر على أن ينفض الدنس عنه حينما يريد ليلتحق بالجمال الأعلى ، وفي ديوانه الثاني «رندي» ١٩٥٠ يبيّن قصائده على فكرة أن وجود الموجودات خلق من أجل الجمال . والحقيقة أن تأثير سعيد عقل مقصور على الصياغة أكثر من المضمون .

أخيراً لا يجوز أن نختم البحث في هذه الحقبة ، دون التنويه بمساهمة ثلاثة من كبار الشعراء في سوريا حفروا دروباً في الشعر العربي للمضمون والصورة والشكل . أولهم بدوي الجبل ١٩٠٠-١٩٨٠ وهو شاعر صوفي النزعة ، يعتقد أنه حين يجد الدرب إلى عالم قلبه فإنما يجد الطريق إلى جمال الله ، وقد سار البدوي على خطى متصوفي الشعراء ، في خلع رموز روحية على ألفاظ معنية كالصحراء والسراب والخمر . اشتغل بالسياسة فتجلت الهزائم القومية في شعره ، بصورة وحشة عميقة وغياب بعيد في غياهب الصحراء ، وفناء لا تنور بعده . وليس يعدل لوعة الموت سوى بهجة الحب وآلامه المفرحة . غير أننا لا نغد في غزله ملامح حسية ولا وقائع علاقة غرامية ، وإنما نحن إزاء صبوة تبدأ من توق الحواس لتنتهي في نشوة الذهول وفناء

المشاهدة . لكن الكائن الحي لا يجني من هذه التجربة سوى السراب .

أما عمر أبوريشة ، فتلقني في شعره الكلاسية الجديدة مع مؤثرات رومانتية ورمزية في مزيج معبر مؤثر ، وبخاصة حين يتحدث عن الحب الظامي :

حسنا هذا ليلى الممتع  
فلتطوه في شوقها الأضلع  
ماكنت أستغزف وجدي على  
إغرائه.. لو أنه يرجع

وهو الذي سبق السرياليين في رسم المرأة المتمنعة والرجل العنيد حيث يمضى العمر ويزول الجمال . ويفجع الزمان الشاعر فيتمنى لو تكون الحبيبة تماثلاً :

حسنا، ما أقسى فجاءات الزمان الأزود  
أخشى تموت رؤاي إن تغيري... فتحجّري!

وأبوريشة هو صاحب المطولات في سير الشخصيات التاريخية التي ألهمت النضال ضد المستعمر في ثلاثينات وأربعينات هذا القرن : محمد وخالد . كما استلهم الشخصيات الفكرية المتطرفة في زهدا «المعري» أو في جنونها «ديك الجن الحمصي» . أما أشعاره الوطنية فهي ذروة في متانة الصياغة وتفجر العاطفة .

يبقى أن نزار قباني جر وراءه للشعر الغزل العربي أكثر من ثلاثين عاماً . تأثيره العام يأتي من وفرة الحركات والأصوات والألوان والتجسيدات والتقلات العاطفية السريعة . إنه شاعر الحب في المدينة الحديثة . حيث المرأة المثقفة المتحررة تمتع بحديثها وحوارها بتبرجها وزيتها وماكياجها وأزيائها وعريها ، برهاناتها في علاقات غير محددة ، وبين المعرفة والصدقة والحب والوصل والتمنع والهجر والمراودة والإغواء ، والإهمال والتكلف والتهتك والعزلة . كلها تمارس على حد سواء . يتميز نزار كشاعر بأنه يعرض كل ذلك على أنه تجارب شخصية ، وحالات فردية وانفعالات ذاتية آتية ، يسعفه في ذلك مزاج عصبي ينفض التعبير بأسرع من الإحساس ، فيعطي التجربة بكل سخونتها ونبيضا ونضيا ونوعتها :

أقول أحبك، يا قمري  
آه.. لو كان بإمكانني

فأنا إنسان مفقود  
لا أعرف في الأرض مكاني  
ضميعني دريسي.. ضيعني  
اسمي.. ضيعني عنواني  
تاريخي؟ مالي تاريخ  
إنني نسيان النسيان  
إنني مرساة لا ترسو  
جرح بملاح إنسان

ولأه سريع الاستجابة لطبعه . الانفعالي ،تراه يتصدى لكل مثير مدesh ، جديد براق ،  
مبتعداً عن دبق العلاقات اليومية ، متخذاً من الجمال والحب جسراً يوصله إلى عالم من خياله  
الوثاب الخصب والعاطفة الحنون :

لولم تكوني أنت في لوح القدر  
لكنت كونتك يا حبيبتي بصورة من الصور  
كنت استعرت قطعة من القمر  
وحفنه من صدف البحر.. وأضواء السحر  
كنت استعرت البحر.. والمسافرين.. والسفر  
كنت اخترعت الغيم يا حبيبتي  
من أجل عينيك.. وانزلت المطر!!

لست أدري مدى إسهام هذه الصور المتواترة في تطوير مضمون القصيدة الغزلية فأنا لا  
أطرح السؤال من باب الشك ، بل من باب التشكيك في قدرة شاعر من أجيال تالية ، أن يملك  
من طواعية التعبير ، ما يجاري سرعة الخيال في انثيال الصور على هذا النحو الماطر ، موسيقى  
وأضواء وغيماً وأصدافاً ويحوراً أن الكون الشعري عند نزار نري ثراء الطبيعة مترف ببذخ  
المدينة ، دفاق كما تتدفق الحياة في ثنايا الوجود .

أفدي وراء الوهم قادمة  
كالضوء، من ترف، ومن ذوق  
قبل المجيء أشم فكرتها  
وأحس خطواتها على عراقي..

٦ - الانقلاب الذي حدث في الشعر العربي ، أبعد بكثير من أن يكون تلاعباً بالتفاعيل أو تنافواً بين القوافي . ربما بدأ كذلك ، لأن الشعراء العرب منذ أكثر من ألف عام يتلاعبون بالعروض ، ولم يفلح الإصلاح العروضي قط أن ينهض بالشعر ، إذا لم يكن مرفقاً بمضمون جديد أو - وهو الأصح - برؤيا جديدة للعالم كما يبين شعر الموشحات الذي دمج الصوفية في الاحتفال بالطبيعة ، فأدخل الحساسية المغربية - الأندلسية إلى الشعر العربي بخلفيتها الفلسفية . وقد كان التراكم الذي دخل على الحياة الفكرية بين ١٨٥٠ - ١٩٥٠ كافياً لإحداث تغيير في الحساسية الفنية يكفل إدخال مضمونات جديدة على الشعر العربي دون أن يخل بالبنية العامة للمجرى العريض في هذا الشعر وليس عجيباً أن يكون هذا الشعر قد بدأ بدائتين ، الأولى عروضية ذاتية شكلية على يدي نازك الملائكة ، والثانية بنائية موضوعية اجتماعية على يدي بدر شاكر السياب ، الذي علل ذلك الانقلاب الشعري بقوله : «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر . إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد ، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسية كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة فيه» .<sup>(١١)</sup>

لقد دخل المجتمع العربي منذ مطالع الخمسينيات عهد الحداثة . وقد عبر الشعر العربي عن ذلك وعكسه وأسهم في تطويره . أما الحداثة ذاتها من خلال تغلغلها في المجتمع فتتلخص في انتقال المجتمع :

- ١ - من حضارة التمرکز على الله إلى حضارة التمرکز على الإنسان .
- ٢ - من حضارة الجماعة إلى حضارة الفرد .
- ٣ - من حضارة الرجل إلى حضارة الكائن الإنسان بشقيه الرجل والمرأة .
- ٤ - من حضارة الشعر إلى حضارة النثر .
- ٥ - من حضارة العقل التركيبي إلى حضارة العقل التحليلي .
- ٦ - من حضارة اللغة الجاهزة التي تكتب كاتبها ، إلى حضارة اللغة الذاتية التي يكتبها كاتبها .
- ٧ - من حضارة اليقين والتسليم بالمطلقات ، إلى حضارة الشك وطرح الأسئلة وإعادة النظر في جميع الأجوبة .
- ٨ - من حضارة الإيمان بالمطلق ، إلى حضارة الإيمان بالنسبي .
- ٩ - من حضارة التمسك بثوابت المكان ، إلى حضارة التعلق بمتغيرات الزمان .

١٠ - من حضارة التصور الزراعي الدائري للتاريخ ، الى حضارة تؤمن بحركة التقدم في التاريخ ، أو حسب تعبير اسبنجلر ، من حضارة الدائرة الى حضارة السهم .<sup>(١٢)</sup> هذه العناصر جميعها تسلمت إلى كل نواحي الحياة والفكر بشكل أو بآخر وما زالت تفعل فعلها بين تقدم وتراجع فالتجديد لا يتم بإرادة فردية ولا باجتهد أو نزوة من عبقرى . لأن الإبداع خلق من ضمن تقاليد فنية . وأدبية . وجدت وتنامت عبر تاريخ الأدب والفن ، وأصبحت عماد العملية الإبداعية وإطارها المرجعي فالتراث كل متكامل يلتزم أي إبداع بشروطه ، والشعراء الرواد قد أعادوا صياغة التراث وفق معايير الحدثة ومفاهيمها ، فكانوا بذلك يعيدون صياغة الهوية القومية على أساس حديث . والهوية هي الأرض والشعب واللغة والتاريخ والثقافة والآمال والإرادة لذلك تتردد في شعرهم الأمثال والأساطير والمقتبسات والمجازات والصور ، سعياً إلى تأكيد عنصر أو آخر من عناصر الهوية ، وتطويره باتجاه العصر ، والحياة المعيشة في آن . وهكذا تسطع للحدثة بدايتان : إحداهما في الربع الأخير من القرن الماضي ، والأخرى في منتصف القرن الحالي مثلما كان للتراث بدايتان : إحداهما في العصر الجاهلي والأخرى في الشعر المولد . فالشعر كالبهر في مد وجزر دائمين ، ولكنه يتجدد من داخله في كل حين .

(٧) نختم البحث بعينات من شعر الرواد ، توضح الفرق الهائل بين طريقة الشاعر الحديث في انتقاء موضوع القصيدة وطريقة عرض مضمونها في بناء يتغير مع كل قصيدة ، والطريقة التقليدية في التفكير والتعبير في القصيدة الكلاسية . يقول الشاعر خليل حاوي :

جارتني يا جارتني  
لا تسأليني كيف عاد  
عاد لي من غربة الموت الحبيب  
وتغني عتبات الدار ، والحمر  
تغني في الجرار .  
وستار الحزن يخضر  
ويخضر الجدار  
عند باب الدار ، ينمو الغار ، تلتئم الطيوب  
عادلي من غربة الموت الحبيب  
زنده من بيلسان حول خصري  
زنده يزرع نبض الوردة الحمر بعمرى

بعد أن رمّد في ليل الحداد  
من يظن الموت محوّاً  
خلّه يحصي على اليبدر غلات الحصاد  
ويرى وجه حبيبي  
وحبيبي كيف عاد  
عاد لي من غربة الموت الحبيب  
«كنت أسترحم عينيه  
«وفي عيني عار امرأة  
«أنت ، تعرت لغريب  
«ولماذا عاد من حفرة  
«ميتاً كتيب  
«غير عرق ينز الكبريت  
«مسود اللهب»

المقطع الخامس من قصيدة لعازر عام ١٩٦٢ . (١٣)

تبدأ القصيدة بمشهد دفن عازر وهو يناجي ويتمنى «عمق الحفرة ، يا حفار عمقها لقاع  
لاقرار» لكن يسوع الناصري يبعث العازر رغباً عنه ، تلبية لتوسلات أخته . لعازر لا يريد العودة  
إلى الحياة :

كيف يحييني ليجلو  
عنة غصت بها أختي الحزينة  
دون أن يمسخ عن جفني  
حمى الرعب والرؤيا اللعينة :  
لم يزل ما كان من قبل وكان

فمصدر احتجاج لعازر أنه لا يريد العودة إلى عالم لم يتغير ، لم يغيره لعازر ولا الناصري  
استطاع تغييره . فما وجه المعجزة في إحياء فرد إذا كان العالم بأسره «ميتاً في جوف غول» ؟

في المقطع الرابع تتحدث زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه . عن غربتها تجاهه ورعبها منه .  
فالصلة بينهما تتخذ أشكالا مريبة : تراه ظلاً أسود ، لا ترى نفسها في عينيه ، يضاجعها بوحشية  
«يلتقيني علماً في دربه أنثى غريبة» ومن الطبيعي أن تشعر بالعار من صلتها معه ، لأنه غريب

عليها كلياً ، لكنها ، كامرأة شرقية في مجتمع قروي ، تداري عارها في المقطع الخامس الذي نقلناه ، تزخر القول لجارتها معلنة فرحتها بعودة زوجها ونشوتها ببقائه كل ليلة حبيباً شاباً ممتلئاً حمية - ولكن القرف يعاودها على شكل منولوج داخلي يستمر إلى آخر القصيدة ، لأنها - وهي الحياة والفرح واللذة - لا يمكن أن تأتلف مع طيف أو كابوس ، مهما كانت صورته الماضية تجعله «ملتفاً بزهر الأرجوان» .

على أن هذا النفاق الاجتماعي الذي تمارسه الزوجة ، يمنح صورتها ملامح إنسانية ويضع القصيدة في إطارها الاجتماعي العربي في زمانه ومكانه «لعازر عام ١٩٦٢» وهذا أول ملمح من ملامح الشعر الحديث فكل قضية فردية تفتح شبابكاً يطل على مشكلة اجتماعية ، مما يحول القضية الفردية إلى نموذج وتعليق نفسي - اجتماعي على الوضع العربي . كما أن نفور المرأة من زوجها يطل على حالات من الاغتراب لا تحصلى وشكوى المرأة من أن زوجها يضاجعها مرة كمفتصب ، ومرة لا يبالي بمطالب أنوثتها «ولماذا لم يعد يشتف ما في صدري الريان من حب تصفى واختمر» هذه الشكوى تعد سوء تفاهم مزمناً بين المرأة العربية ورجلها . إلا أنها هنا تتخذ معنى رمزياً أعمق مما يبدو لأول وهلة فإذا كان المقطع الخامس يقدم ذروة أولى للقصيدة ، فإن ذروتها الثانية تقع في المقطع التاسع «الناصرى يتراعى لزوجة لعازر» حيث تبوح المرأة بسررها للناصرى ، تقول للعازر «كنت طيفاً قبل ان يمتصك القبر السفه» أي أن زهو الماضي ليس أكثر من نفج وكذب فعن أي ماضي يتحدث الشاعر؟ ماضي لعازر؟ ماضي الأمة؟ الماضي القريب أو البعيد؟ هنا أيضاً نواجه ملمحاً آخر من ملامح الشعر الحديث ملمحاً يمكن أن نسميه «ضلالة الزمن» فأنت لا تعرف عن أي زمن يتحدث الشاعر في القصيدة لأن الأزمنة تتداخل في الوعي وفي اللاوعي . الزمان عند الشاعر لا يتخذ مساراً خطياً أو خطياً غمiz فيه ماضى من الحاضر أو مما سيأتي لقد مضى ما يقرب من عشرين قرناً على قصة لعازر لكن هذه الحقيقة التاريخية تتزلق من أيدينا بعد أن دحرجها الشاعر في العنوان لعازر «عام ١٩٦٢» ، لعازر القديم أحياء المسيح ، فاستأنف حياته بين أهله . أما لعازر في القصيدة : كان شبحاً ويعث شبحاً تدلل زوجته على ذلك بصور الشهوة المقرزة المقرونة بالرعب شهوة بلا رغبة ولا خصب ولا إنجاب هنا نعثر على أعز الرموز على الشعر الحديث ، أسطورة الموت والإبعاث أو العقم ثم الخصب ، إن تاريخ العام ١٩٦٢ ، يحمل للعرب ذكرى عام من انفصال سوريا عن مصر . وكانت الوحدة أملاً في انبعاث الحياة في الجسد العربي الممزق النزيف ، لكن هذا الانبعاث الذي أوحته الوحدة كان كاذباً ، فلاغرو أن يتشهى الشاعر - أو لعازر - الموت يأساً من عالم لا يتغير فيه شيء .



ما مضمون القصيدة؟ الأسطورة؟ أي منهما القديمة الأصيلة أم الجديدة المجازية؟ فهي تشفي بنا إلى معان فردية وسياسية وقومية وحضارية وتاريخية، وبالتالي فهذا ملمح رابع من ملامح الشعر الحديث، حيث يندمج الفردي بالعام، والماضي يسقط على المستقبل مثلما يلقي المستقبل معانيه على الماضي بصورة تراجعية، ليظهر أن المعاناة عامة في كل العصور. أخيراً هل هذه تجربة الشاعر أم تجربة لعازر أم تجربة تحملها أسطورة؟ بعبارة أخرى: تجربة من هذه؟ أين العنصر الذاتي في التجربة؟ الشعر الحديث ينشد الموضوعية ويتعد عن الأحوال الذاتية. إن شعر خليل حاوي يمثل الحدأة بأعمق معانيها، ويجسدها بأجلى مظاهرها من حيث دمج الفردي بالعام، والحاضر بالماضي الذاتي بالموضوعي، عن طريق تقديم نموذج بدئي *Archetype* هو علم على حالة إنسانية تتكرر في كل العصور. ولعل من مظاهر أصالة الحدأة لديه، أنه يتعمق في التعامل مع النماذج البدئية فقد نبش السندباد من أعماق الأسطورة، وعالجه عدة معالجات، أهمها قصيدته «وجوه السندباد» التي تعرض ميل الإنسان إلى مقاومة تأثير الزمن، فالحيية تتوقف عند لحظة معينة، لكن لا ترى الواقع البشع الذي آلت إليه صورة الحبيب في الحياة كذلك يتعد البطل عن الحاضر لأنه يمثل الموت «كل ما أعرفه أنني أموت/ مضغة تافهة في جوف حوت» فهو يتشبث بنقطة زمنية واحدة، يجعلها مركزاً لدائرة الحوادث. وهذا يعلل تحليل دكتور إحسان عباس:

«ابتداء من «نهر الرماد حتى «بيادر الجوع» يطالعنا خليل بنوع من المكان - أو المسافة - فنحن حيناً في نهر الرماد «انعدام الحركة» أو في جوف الحوت أو في الكهف أو في عصر الجليد أو في القبر «لعازر» أو في الرحلة الثامنة «لا حركة لأنها رؤيا». ومعنى ذلك أننا في موقف محدد من الزمن، فهو يكاد ينعدم تماماً في الكهف أو يتحرك حركة خفيفة. وهو ساكن واقف في لعازر<sup>(١١)</sup>».

ولعل هذا التثبيت ساعده على إبراز التعارض بين الحياة في الزوجة والموت في لعازر. في «البحار والدرويش» يتقابل البحار المغامر الشهواني الغاني مع الدرويش الذي يمثل الحقيقة الثابتة التي تتحدى الزمن إنه الحكمة المشرقية من بوذية أو صوفية لكن حكمته لا تأتي على شكل أفكار بل تنحل الفكرة في الأسطورة والحوادث والاستعارة أي تصبح عنصراً مكوناً يلدوب في المقومات الأدبية لفن الشعر. . وشيئاً فشيئاً تتحد هذه العناصر جميعاً لتشكل موقفاً عاماً من الحياة والتاريخ. لهذا يقول د. عباس بأن الشاعر لا يستمد الأسطورة الجاهزة على حالها، وإنما يبنها بناء جديداً».

يقول بدر شاكر السياب :  
 وسار صغار بابل يحملون سلال صبار  
 وفاكهة من الفخار قرباناً لعشتار  
 ويشعل خاطف البرق  
 بظل من ظلال الماء والخضراء والنار  
 وجوههم المدورة الصغيرة وهي تستقي  
 فيوشك أن يفتح - وهي نومض - حقل نوار  
 ورف - كأن ألف فراشة  
 نثرت على الأفق -  
 نشيدهم الصغير :  
 قبور إخوتنا تتادينا  
 وتبحث عنك أيدينا  
 لأن الخوف ملء قلوبنا ، ورياح آذار  
 تهز مهودنا فتخاف ، والأصوات تدعونا  
 جياح نحن ، مرتجفون في الظلمة  
 ونبحث عن يد في الليل تطعمنا ، تقطينا  
 نشد حيوننا المتلقتات يزندها العاري  
 ونبحث عنك في الظلماء ، عن ثديين ، عن حلمة  
 فيامن صدرها الأفق الكبير وتذيقها الغيمة  
 سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت ... فاسقينا  
 نموت ، وأنت وأسفاه قاسية بلا رحمة  
 فيا آبائنا ، من يفتدينا ، من سيحمينا؟  
 ومن سيموت ؟ يولم لحمه فينا؟  
 وأبرقت السماء . . .

سيطر جيمس فريزر على الخيال الأدبي في القرن العشرين . منذ أن نشر «الفنن الذهبي» في  
 أواخر القرن الماضي فحلّت النظريات الدورية في الحياة والتاريخ والحضارة ، واتصلت عوالم الفلك  
 والنبات والإنسان في نسق الميلاد والموت والبعث ، ويرى كاسيرر أن للأسطورة مبنى فكرياً وآخر

حسباً<sup>(١٥)</sup> هذا المبنى الحسي يعرض العالم في حالة السيولة فهو عالم درامي عالم أعمال وقدرات وقوى متصارعة لذلك فإن الأسطورة ليست نظاماً من العقائد الجاهزة وإنما تتضمن عملاً أكثر مما تتضمن صوراً أو قشيلات . وهذا المقطع ينقل الفعل الذي يجلب المطر . ثم إن عشتار حبيبة وأم فهي تلبّي رغبة الجنس ، والتسامي به لذلك قال «ونبحث عنك في الظلماء عن ثديين عن حلمة» ثم محا الرغبة بتصعيد أثري فريد حين قال : «فيامن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة» فاستحال الكون بأكمله إلى صدر أم ولا أريد أن أطيل في التحليل فالقصيدة ليست فقط من أفضل شعر السياب بل لعلها من أفضل الشعر الأسطوري بالعربية . ولكنني أريد أن أنتقل إلى نوع آخر من الشعر الحديث هو الشعر الصوفي . وللشاعر محمد الفيتوري نموذج مبكر ، لم أجد له نظيراً على الرغم من مرور حوالي ثلاثين عاماً على نشر تلك القصيدة . فهي تنجح في نقل حالة صافية من حالات التجلي بكل موضوعية . أي دون تدخل من الشاعر ، وتنقلنا إلى الملا الأعلى بشفافية الكلمات وسرعة الإقاعات :

#### معزوفة لدرويش متحول

-١-

شجبت روحي ، صارت شفقاً  
شعت غيماً وسنى  
كالدرويش المتعلق في قدمي مولا ، أنا  
أنوهج في بدني  
أتمرغ في شجتي  
غبري أعمى  
مهما أصغى  
لن يبصرني  
فأنا جسد ، حجر شيء عبر الشارع  
جزر غرقى في قاع البحر  
حريق في الزمن الضائع  
قنديل زيتي مبهوت  
في أقصى بيت . . في بيروت  
أناثق حيناً . ثم أرتق ، ثم أموت

-٢-

ويحي وأنا أتلعثم نحوك يا مولاي

أجسد أحزاني ، أتمرد فيك

هل أنت أنا؟

يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟

صوتك أم صوتي؟

تبكيني أم أبكيك؟

-٣-

في حضرة من أهوى

عبث بي الأشواق

حدقت بي الأشواق

حدقت بلا وجه ورقصت بلا ساق

وزحمت برأياني ، وطبولي الأفاق

عشقي يفنى عشقي . . وفناتي استغراق

مملوك لك لكني

سلطان العشاق

تتفق شهادات المتصوفين المعاصرين ، على أن التجربة الصوفية تبدأ بدخول الصوفي في حالة وجود لاعقلاني ، وحلول نور ذاتي يغيب العالم عن الخواس ، والبيت الأول يعطي هذه الحالة ، يتلوها مرحلة استبصار داخلي هي مزيج من الإحساس بالاستنارة الفكرية والسمو الخلقي ، إلى أجواء خارج طاقة البشر أجاد الفيتوري في نقلها بصورة حسية «أتوهج في بدني أتمرغ في شجني» لقد دخل الشاعر مرحلة التحولات التي ترفعه فوق البشر إلى وجود غير متمكن ولا متمرز من (فأنا جسد حجر جزر) .

بعد الإقلاع السامي تأتي المرحلة الثالثة ، حيث يحس المتصوف بسلطة تخطفه وتستولي عليه وقد رمز لها الشاعر بصورة صوفية أصيلة تجمع بين الانخطاف والتعلق (كالدرويش المتعلق في قدمي مولاه أنا) هذه المرحلة يسميها الفيلسوف ستايس الإحساس بالموضوعية .

حين ينخطف الصوفي بقدره سلطة عليا يندمج فيها ، أي يحل فيها وتحل فيه . فيكتسب قدرة إيجابية تجعل الصوفي يحس أن قواه ازدادت وأن العالم في روحه لذلك نجد الشاعر

يتصرف بشبات تجاه السلطة العليا ، على الرغم من إقراره بطبيعتها المفارقة الخارقة «المقطع الثاني» .

بعد الحلول يأتي الإحساس بالماوراء ، والشعور بأن ما يدخل في الإدراك مقدس أو إلهي . وقد عبر عنه الفيتوري أصفى تعبير حين تهاهى مع قنديل الزيت ، مع المشكاة ونور الله في الآية :

«الله نور السموات والأرض» مثل نوره كمشكاة فيها مصباح\* المصباح في زجاجة\* الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية\* يكاد زيتها يضيء\* ولو لم تمسه نار\* نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء\* «النور آية ٣٤» .

وقد استضاءت أبيات الفيتوري النورانية بملاحظتها لهذه الآية في سورة النور . لكن شاعرية الفيتوري جعلت النور يأتي بعد التشيؤ «فأنا جسد ، حجر شيء» عبر الشاعر» عما يوحى بأن هذا النور سيحيي الموتى : «أتألق حيناً ثم أرتق...ثم أموت» يعادل هذا الموت حال السكر بالمصطلح الإسلامي ، ففي دور الغناء الجزئي تصاب نفس الصوفي بالهوق تبرق صورة الحبيب ثم تزول . وهو مرحلة الاختطاف حين تحل في روح الصوفي قدرة العالم ، وقد عبر عنها الفيتوري بصورة مطابقة «يدك الممدودة أم يدي الممدودة» .

في المرحلة الأخيرة من التجلي ينبثق من الإحساس بالماوراء ، نغمة موضوعية توحى بالمجد والامتلاء والمفارقة ، خاتمة المعزوفة تنسجم مع خطها الصاعد في الطبيعة الأثيرية لذلك يأتي الإحساس بالمجد والامتلاء بعد حالة الاختطاف التي تجعل العالم في روحه فتمنحه ثباتاً تجاه سلطة عليا ، يقر به من حدود الندية والمهااة : «صوتك أم صوتي؟ تبكي أم أبكيك» في هذه النقطة يعيش الصوفي دور الغناء الكلي لأنه في سكره يتهاهى في المحبوب متحداً بالكل مما يفضي به إلى طور الاتحاد والشطح : «في حضرة من أهوى . .» .

يأتي الفرح بالوصال على صورة احتفالية راقصة (حدقت بلا وجه ورقصت بلا ساق وزحمت برائتي وطبولي الآفاق) هذه عريدة السكر بالعشق الذي يتحول إلى اتحاد «قبدلية الحال سكر ثم فناء عن الشهود ثم محو في غيبوبة يعقبها صحو هو صحو الاتحاد بالحق»<sup>(١٧)</sup> .

لقد سار الشعر العربي خلال مائة سنة ، مسيرة طويلة متعرجة ومتشعبة ، اغتنت فيها مضموناته ، وتجدد بأشكال جديدة ، وتشرب تقنيات غريبة ، كما تمكن من احتواء مضمونات ثقافات متعددة ، لكنه لم يفارق هويته البتة ، بل عمقها وأغناها ، حاملاً إلى الشخصية القومية أبعاداً حديثة ، غرست الهوية العربية كمكون أساسي في الثقافة المعاصرة .

## □ الهوامش □

- ١ - عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبنائهم في الجيل الماضي، القاهرة ١٩٣٧، ص ٩٠-١٢٠.
- ٢ - زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، القاهرة ص ٣٧٣.
- ٣ - سامي الدمان، شاعر الشعب، القاهرة ١٩٥٣، ص ٤-٤١ حيث يأخذ عليه ضعف ثقافته.
- ٤ - د. إحسان عباس ومحمد نجم الشعر العربي في المهجر، بيروت ١٩٥٧، ص ٣٥.
- ٥ - *Salma Khadra Jayyusi Trends And Movements In Modern Arabic Poetry, Leiden*  
*E.J.Brill.1977 Vol.1P.132*
- تقول الجبوسى عن «الجدول» الفكرة متخيلة في عقل الشاعر ثم يكسوها الانفعال والخيال وحيل فنية أخرى أما عباس ونجم فيريان أن أبو ماضي يعيش تجاربه الشعرية ويمثل اتجاهات اجتماعية سائدة.
- ٦ - أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، القاهرة ١٩٢٦.
- ٧ - ورد قول أبو شادي في بحث الناقد رجاء النقاش أما قول العقاد فانظر: محمد خليفة التونسي فصول من النقد عند العقاد، القاهرة ١٩٦٨، ص ٣٩، نقلاً عن الديوان، ج ١، ١٩٢١.
- ٨ - ميخائيل نعيمة الغريال، بيروت ١٩٦٤، ط ٧، وكل الاقتباسات وأرقام الصفحات من هذه الطبعة.
- ٩ - محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، القاهرة ١٩٥٨، ص ٤-٥.
- ١٠ - صلاح لبكي، لبنان الشاعر، بيروت ١٩٥٤، ص ١٦٩، حيث يشير المؤلف إلى دين أبو شبكة للشاعر الفرنسي فيني الذي نظم قصة شمشون ودليلة.
- ١١ - محمود العبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق، بغداد ١٩٦٥، ص ٣٧-٣٨.
- ١٢ - صادق جلال العظم، دفاعاً عن المادية والتاريخ، بيروت ١٩٩٠، ص ٤٨.
- ١٣ - ديوان خليل حاوي دار العودة، بيروت طبعة ثانية ١٩٧٢، ص ٣٢٤-٣٢٧ عنوان المقطع «زخرف».
- ١٤ - د. إحسان عباس «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» الكويت ١٩٧٨، ص ٨٥.
- ١٥ - إرنست كاسيرر، فلسفة الحضارة الإنسانية، ترجمة د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦١، ص ١٤٧-١٥١.
- ١٦ - *W.Stace, Mysticism and Philosophy Lippincott Co. N.Y. 1960. PP110-111*.
- ١٧ - كمال اليازجي وانطون غطاس كرم، أعلام الفلسفة العربية، ط ٣، بيروت ١٩٦٨، ص ٤٥٩.

## □ دكتور محمد زكي العشماوي - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور محيي الدين صبحي على هذا التعقيب الوافي والمتسع لعالم القصيدة العربية المعاصرة في مضمونها وأيضاً في اتجاهاتها المختلفة ، والآن أرجو أن نستمع لتعليقات الإخوة الزملاء في الحدود المكفولة لنا بحيث نحافظ على الوقت ونلتزم به إن شاء الله .

## □ دكتور هلال الشايحي □

من قراءتي للملخص البحث فقط أبدي بعض الملاحظات الصغيرة أولها :

إنني أحس أن للبحث بعداً قيمياً من خلال المقارنة بين مضامين الشعر الحديث أو المعاصر مثلاً وبين الشعر القديم فهذه المقارنة ، وجهت الباحث إلى ما نسميه التباس البحث بطبيعة قيمة وجعلته مثلاً يفاضل بين قديم وجديد ، وقضية المضامين هي قضية نسبية في الإطار المطروح على الشعر القديم ، والمطروح على الشعر الحديث ، فنجد الباحث مثلاً يقول إن هذا المضمون الذي طرقة الشعراء المحدثون لم يتطرق إليه الشعراء الأقدمون . ثم بعد ذلك ينتقل إلى مضمون آخر فيقول : إن هذا المضمون الذي طرقة الشعراء المحدثون تطرق إليه أو طرقة بعض الشعراء الأقدمين وإن هذا المضمون مثل المضمون الفلسفي طرقة بعض الشعراء الأقدمين بصورة أكبر من بعض المضامين الأخرى : فهذه القضايا قد أدت به إلى نوع من الإطلاق والتعميم .

هناك أيضاً ما نسميه بطبيعة أخرى في البحث هي التبريرية مثلاً ما الفرق بين قضية صلب المسيح حينما يطرقتها المسلم مثلاً وبين قضية الله أيضاً حين يتطرق إليها؟ فهذه قضية يمكن أن تحدد البحث أو تيسر بالبحث وجهة خاضعة للرغبة أو خاضعة للتبريرية بصورة أو بأخرى في هذا الموضوع .

هناك أيضاً ناحية الإطلاق أنكر فيها أو على الأقل وجهته الى نوع من الإنكار تقريباً لقضايا الشعر القديم ، أو وجود مضامين في الشعر القديم . . . هذه طبيعة حضارية ، قد يتقدم الدين على الشعر ، وقد تتقدم وظيفة أخرى على الشعر ، وفي مرحلة أخرى مثل المرحلة الحديثة ، قد يتقدم الشعر .

## □ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

في جمع كبير كهذا ، من الأساتذة الكبار والمختصين كنت أتوقع صراحة نقدية وأن تكون التعريفات والمصطلحات واضحة ، ولكن بدلاً من هذه الصراحة . لاحظنا نزوعاً إلى التعميمات .

بعض ما قاله الباحث الأستاذ رجاء النقاش يحتاج إلى وقفات طويلة فعلاً من ذلك أن الأسطورة دخلت في بنية القصيدة العربية وهذا زعم أرى أنه كبير وفضفاض . فمعظم الشعراء العرب الذين استخدموا الأسطورة استخدموها كزينة ولا أستثني من ذلك إلا «السياب» الذي دخلت الأسطورة في بنية بعض قصائده اللاحقة . أيضاً عن الاعترافات ، وتسجيل الضعف الإنساني نحن جميعاً نعلم أن معظم الشعراء العرب إلى الآن ينظرون إلى أنفسهم كأنصاف آلهة ، ويكل أسف إن قضية الاعترافات والدخول إلى صميمية الضعف الإنساني ليست موجودة بهذا الشكل ولا بهذا التركيز . والنقطة الهامة الأخرى في تعقيب الدكتور محيي الدين صبحي هي أن الشعر لا يتطور إلا من داخله وتقاليد القومية والأغلبية تعرف أن معظم التجديد الذي دخل على الشعر في الخمسينات ، كان نتيجة للاحتكاك بالشعر الفرنسي ، والشعر الانكليزي ، وهذه من الوقائع المعروفة . أمل أن تكون في الندوات القادمة صراحة أكثر بتحديد المقولات .

#### □ دكتور منصور الحازمي □

تعقيباً على ما قاله الدكتور محيي الدين اللاذقاني الآن ، بأنه لا بد أن تكون هناك صراحة في هذه الندوة والندوات القادمة . أقول : إن هذه الندوة هي من الندوات التكاملية ، لذلك لا نتوقع أن تكون هناك صراحة . لا سيما وإن النقد التكاملي قد يرفض من بعض النقاد الجدد لأنه نقد لا يبنيني على منهج واحد ، فربما كانت هذه التكاملية في الواقع رحمة أيضاً لبعض النقاد القدامى أو المترددين بين يين .

يؤكد الباحث الأستاذ رجاء النقاش ، ويكرر أن هذه الدراسة هي بحث أولي في هذا الموضوع وقد وضع ذلك على الغلاف إذ قال إنه مشروع أولي لدراسة نقدية ، ولعل مثل هذا التأكيد والتوضيح يبلور أو يشفع للباحث بعض الأخطاء أو التقصير الذي يعترف به سلفاً ورغم اتساع الموضوع فقد استطاع الباحث أن يعرضه عرضاً جيداً ، وإن يلملم أطرافه المتناثرة في ذكاء وسلاسة ويسر لكن العنوان الذي وضعه يحتاج إلى توضيح ، رغم أنه حاول أن يوضحه في أكثر من موضع وأن يؤكد أن المضمون لا يعني الموضوع ، بل هو أمر مختلف تماماً ، فالمضمون في رأيه أقرب إلى مفهوم البناء أو النسيج الفني للقصيدة أي الكيفية التي يصوغ بها الشاعر موضوعه ولكن الجوانب التي ساقها الباحث كأمثلة على تطور مضمون القصيدة العربية المعاصرة ، تركز على الاختلاف بين القصيدة الحديثة والقصيدة التقليدية القديمة وكان الأصح أن يكون العنوان اختلاف المضمون بين القصيدة الجديدة والقصيدة العربية القديمة ، وذلك لاختلاف العصر واختلاف مفهوم الثقافة وغير ذلك من العوامل التي أدت إلى هذا التغير الجذري بين القديم



والجديد . هناك ملاحظة أخرى ،هي أن الباحث التزم بأن يكون بحثه ابتداء من سنة ١٩٣٢ ، ولكنه أعطانا أمثلة كثيرة لشعر ما قبل ١٩٣٢ - وكنا نود أن يلتزم بهذا التحديد - وأن يكون تطور المضمون في القصيدة الحديثة هو تطور من سنة ١٩٣٢ ، إلى الوقت الحاضر . أخيراً أريد أن أسأل الباحث عن مشروعية التفريق بين المضمون وبين الموضوع ، فأنا إلى الآن لا أعرف في الواقع المضمون ، هل هو الغرض ؟ أو هو الموضوع ؟ هل هو النسيج والبناء للقصيدة الحديثة ؟ .

□ دكتور منيف موسى □

أولاً أود أن أؤيد الزميل الدكتور الحازمي بشأن تقديم بعض الشواهد إلى ما قبل سنة ١٩٣٢ ، وأذكر هنا مقدمة مهمة لديوان ضخم صدر في مصر ، واستغرقت طباعته سنة كاملة وهو : «الشفق الباكي» لأحمد زكي أبوشادي الذي حدده فكرًا ومضمونًا ونظرية . المضمون أو الاتجاه الرومانسي العربي وفي رأيي -وقد أكون مخطئاً- أن الشعر الحديث هو شعر إيديولوجي سببه الأحداث والنكبات والحركات الاستقلالية التي اعتورت هذا الوطن ابتداء من كارثة فلسطين حتى ثورة ٢٣ يوليو ، ونكسة ٦٧ ، والحصار المتواصل للجنوب اللبناني ، ونحن نعاني مثل غيرنا هذا الموقف . أما الرومانسية والرمزية ، فهما استعداد عربي أصيبنا بصاعق غربي ، ففجر هذه الطاقة العربية الوجدانية والرومانسية الرمزية وسبب ذلك الثقافات التي أشار إليها بعض الزملاء . ذلك أن الذين اتجهوا هذا الاتجاه هم من مدارس الثقافة الفرنسية كما عندنا في لبنان ، أو الثقافة الانكليزية كما في مصر مع جماعة الديوان فكان لهذه المدارس تأثيرها على شعرنا الحديث . وأظن أن شعرنا قديماً وحديثاً لا يزال -وبصورة خاصة في الشعر الحديث- شعراً تجريبياً ذلك أن الشاعر الحديث هو متلق ، وغير مسهم في الحركة الشعرية العالمية . ومن حيث المضمون والحياة وتطور مضمون القصيدة ، إن عناوين دواوين الشعراء الحديثين دليل على المعاناة ، «مدينة بلا قلب» ، «الناس في بلادتي» ، «البئر المهجورة» ، وقبلهم «القفص المهجور» . أما من حيث التجديد في فنية القصيدة العربية أظن أن ذلك بدأ بشكل ضئيل مع رزق الله حسون في كتابه «أشعر الشعراء» و«النفثات» وفي قصيدة النهاية مع نسيب عريضة وخليل وصديق شيبوب ومع محمد فريد أبو حديد ويلند الحيدري يقول إنه كان أسبق من «السياب» ونازك الملائكة إلى هذا التجديد .

□ دكتور عبدالله الغدامي □

لدي ملاحظة معلوماتية تاريخية حول ما قاله الدكتور محيي الدين صبحي ، عن بداية الشعر الحر ، وجعلها بدايتين ، أتفق معه في الثانية التي في عام ١٩٤٨ ، حينما طرح «السياب»

تجربة شاعرية مكتملة الأدوات في انبثاقها وفي تأثيرها ، أما البداية الأولى فتعود في عصرنا هذا إلى تواريخ مبكرة جداً في القرن العشرين هناك شاعر اسمه «بسيم الذويب» نشر نصوصاً شعرية في العراق في عام ١٩١٩ في جريدة الحرية في بغداد ، ويبدو أنه كانت هناك موجة في بغداد في ذلك الوقت ، باتجاه تجربة جديدة عروضية هي مانسميها بالشعر الحر - إلى درجة أن إبراهيم عبدالقادر المازني حينما درّس في بغداد في عام ١٩٢٤ ، كتب قصيدة من الشعر الحر ، متأثراً في جو بغداد في ذلك الوقت وحينما عاد إلى مصر نسي هذه التجربة . هذا فيما يتعلق بالقرن العشرين ، لكن لو ذهبنا بعيداً في أغوار تاريخنا . سنجد أن في الشعر الجاهلي أيضاً قصائد لا بد أن نقرأها على طريقة الشعر الحر وقصائد آخر لا بد أن نقرأها على طريقة الشعر المنثور ، لكن هذه ليست القضية القضية عن تاريخ حركة الشعر الحر عروضياً في هذا القرن ، ابتدأت فيما أعرف إلى مدى يعود إلى سنة ١٩١٩-١٩٢٤ ، وهناك نصوص مسجلة ومنشورة .

### □ دكتور أحمد درويش □

الواقع أنني أشكر الباحث الأستاذ رجاء النقاش على بحثه الذي استطاع برشاقتة المعهودة أن يقدم فيه شيئاً بين الصراحة الأكاديمية وبين الاستمتاع الثقافي الجماهيري ، ولكنني أظن أن البحث بالعنوان الذي اختاره ، والمنهج الذي عرضه ، لا بد أن يخطر بالتعرض لبعض المآزق ، ومنها مأزقان رئيسيان : مأزق القيمة من حيث عرض مسألة الموضوع وأثره في القيمة التجديدية للشعر ، وهو ما يمكن أن يحمل معه مخاطرة أن فننا كالشعر يمكن أن يحمل قيمة معينة من خلال الموضوع الذي يطرحه ، وأظن أن الباحث يتفق معي في المقولة المشهورة لناقد فرنسي أن لوحة متوسطة الجودة لنابليون بونابوت ليست أفضل من لوحة جيدة لشعبان فأن يكون موضوع ما قد قفز على سطح الوجود الشعري أو اختفى ربما يؤهم من خلال عنوان البحث أنه يمثل قيمة تطويرية معينة ، ولكنني أعتقد أن المآزق الآخر هو مأزق المقارنة ، والتي ربما لم يكن بحاجة إليها ، هذه المقارنة بين فكرة موضوعات الشعر العربي المعاصر ، وفكرة الموضوعات التي كانت سائدة في الشعر القديم . هذه الفكرة لم تطرح من قبل في الشعر العربي . وربما فتحت على الموضوع باباً كان في غنى عنه . وهناك في النظرية الإثني عشرية التي طرحها لموضوعات يعتقد إنها جديدة تماماً على الشعر العربي . مجالات لكثير من التساؤلات . من قال إن فكرة التراث الشعبي بمعناها العام جديدة . ؟ وهل إذا تحدث شاعر معاصر عن السندباد ولم يكن قد ورد عند امرئ القيس يعد هذا جديداً ؟ . إن التراث الشعبي عند امرئ القيس كان أيضاً موجوداً . الشاعر الجاهلي الذي كان يتحدث عن الهامة وظلالها الخفيفة ، الشاعر الذي يتحدث عن الغول

والشغري الأسدي له قصيدة كاملة يصف فيها صراعاً يذبح فيه الغول . وهو لم يكن موجوداً ، الشاعر الذي يتحدث عن سفين بن مالك الأسطوري الذي يملأ أبيات الشعر الجاهلي هو أيضاً مواز على طريقة عصره للشاعر الذي يتحدث عن السندباد وفتات الحياة اليومية ، ليس من الضروري أن يكون جديداً تماماً ، فالصور التفصيلية مثلاً لحمار الوحش في القصيدة الجاهلية ، والرحلة المؤرقة التي يتابع فيها الشاعر صورة يومية تمر على الصخور والآبار والمياه العميقة وغيرها ، هي من وجهة نظره صورة لفتات الحياة اليومية والصور التي تمتلئ بالملابس المزركشة أو العادات البسيطة ، هي أيضاً صور لحياة يومية ، ولا يختلف الأمر بالنسبة للنازع الديني ، وقد عجبت عندما قرأت أن القصة الدينية تعد شيئاً من الأشياء الحديثة ، وأين شعر الكميت وشعراء كثيرون وقفوا أنفسهم بطريقة أو بأخرى على معالجة التراث الديني على ما تصوره ، وأين الشعر الصوفي أيضاً؟ أقول إن المقارنة هي التي أدخلت البحث في هذا المأزق ، ومعلوم أن موضوعاً ما في الأدب لا نصحو فجأة فنجد مثلاً نغم الزهرة في حديقة منازلنا لكنه يتطور ويتداخل من جيل إلى جيل . ومن أجل هذا فالنظرية الإنسي عشرية إذا أطلقت على الشعر الجديد ، على الأقل من ناحية المقارنة ، يمكن أن تثير بعض التساؤلات .

#### □ دكتور حسن فتح الباب □

هناك ملاحظتان : الأولى التداخل بين الشكل والبنية الفنية ، مع أن الشكل يختلف عن البنية الفنية ، ثم التداخل - أحياناً لا في كل النقاط - التداخل بين الشكل وبين البنية الفنية وبين الموضوع وبين المضمون . ثم إنه كان من الأفضل للباحث أن يضفي إلينا بمدخل عن الفارق بين الموضوع والمضمون . في ظني أن الموضوع هو الغرض كما كنا نعبّر عنه ونحن نتعرض أو نبحت الشعر التقليدي ، الموضوعات هي الأغراض كما كنا نقول مدح وغزل وفخر ونسيب وبكاء على الأطلال . الخ وهذا هو الموضوع الآن... أصبح الموضوع سياسياً ، الموضوع عاطفياً ، الموضوع يتعلق بالاجتماع . . الخ أما المضمون فهو الأفكار والتأملات والمعاني التي ترد . وهنا المشكلة أن هناك تصورات مثلما قال الآن الدكتور أحمد درويش لكن الفرق هو التصور . التصور هو الذي يختلف والتناول أيضاً إذا التصور وهو ناحية ذهنية وتدخل فيها الناحية الوجدانية ، وهذا يختلف باختلاف العصور باختلاف التجديد الذي حدث . ثم التكنيك التقنية أو الأداء أو طريقة تناول هي التي تختلف أما المضمون فرمما نغده من قبل بالإضافة إلى أن الموضوعات نغدها أيضاً حتى عند امرئ القيس فحينما نقول : الحياة اليومية ، ما معنى الحياة اليومية . ؟ . الباحث استند إلى المقولة العظيمة لشيخ النقاد المرحوم الدكتور محمد مندور إنها «فتات الحياة» أي التفاصيل

الصغيرة نحن نجد هذه التفصيلات بدءاً من أمرئ القيس... «أرى بحر الأرام في عرصاتها»... وامتداداً إلى عصر ابن الرومي مثلاً بالعصر العباسي الأول، ابن الرومي، مولع بالتفصيلات، نجد له قصيدة مشهورة في عذابات الرحيل، كلها تفصيلات، تفصيلات دقيقة جداً لدرجة أن النقاد كانوا يقولون إنه لا يترك بعده مجالاً للقتال، فلماذا لا نقول الواقعية؟... لماذا نقول الحياة اليومية فقط. نشر الحياة اليومية، أوقات الحياة اليومية، هو اتجاه إلى الواقع بعد المدرسة الرومانسية التي كانت متغلبة والتي تنظر إلى الفرد باعتباره محور هذا العالم، وقطبه الوحيد، والتي تهون في الميتافيزيقا، ولكن التحول الذي حدث، وبناء عليه قال مندور مقوله فتات الحياة الصغيرة هو الاتجاه إلى الواقع، أن تنبصر بالواقع، ونعني ثم نحلله هذا هو الفارق، ثم لماذا لم يقل لنا الباحث عن التأثير بالأدب الغربي؟ نحن كنا في الخمسينات وحتى أوائل الستينات نهضم ونستوعب «بابلو» و«نيرودا» و«لوركا» و«إلوار» و«ناظم حكمت» كنا نحفظ أشعار هؤلاء، وكنا نتأثر بهم في شعرنا كما يسمى في الأصل، وكما قال الدكتور محيي الدين صبحي شعر الحماصة ثم تطور إلى الشعر الوطني، ثم تطور إلى شعر المقاومة، ولكن كان ساذجاً ففي المرحلة الأولى - في عصر الأمويين وعصر الإسلام من قبل، ثم عصر العباسيين - كان ساذجاً ويتفق مع النظرة القاصرة في العصر، إنما بعد تعقد هذه الحياة، وبعد ما أصاب الإنسان من حضارة متسعة لا يكاد الإنسان يعرف إلى أين تسير، تطورت الأفكار والمعاني ثم الفلسفات الغربية نحن تأثرنا بها، والباحث أشار إليها ولعله عرض لها عرضاً كاملاً وتحليلاً في الدراسة الموسعة التي كتبها من قبل.

#### □ دكتور ماهر حسن فهمي □

تحدث الدكتور محيي الدين صبحي معقياً، ولكنه أثر أن يكتب بحثاً كاملاً جديداً دون أن يعرض للبحث الأصلي من قريب أو من بعيد. النقطة الثانية أثارها الباحث وهي تعريف المضمون والحقيقة أنه تعريف غير واضح وهو الكيفية التي عالج بها الشاعر موضوعه. هل هي معالجة رومانسية أو رمزية يعني من خلال استقرار الدراسات النقدية المضمون هو الموقف الفكري والموقف الفكري من الموضوع، ولذلك يكون ما ذكره الباحث التعبير القصصي فهذه ظاهرة شكلية ولا صلة لها بالمضمون يعني القصة والمسرح والفنون التشكيلية وما إلى ذلك ثم التعبير القصصي أيضاً موجود عند الصعاليك وعند عمر وعند أبي النواس، والحوار موجود عند صفي الدين الحلي وعند عمر... الخ. النقطة الثالثة الروح الانعطافية وقضية الجنس والعصاحة هل هناك أكثر صراحة من أبو نواس؟ حتى الديوان الذي طبع سنة ٥٠٠ للغزالي شطبت منه

الآليات التي كانت موجودة في الطبعة الأولى طبعة ١٩٠٠ ، نحن الآن لا نسير إلى الأمام ، انما نتراجع ونخشى ما كنا نصرح به ، وأبونواس في الحقيقة لا قبله ولا بعده في الصراحة - فهل الروح الاعترافية وقضية الجنس والصراحة يقصد بها الباحث الكم أم الكيف ؟ ... لا أدري .

النقطة الأخيرة ، هناك وجهة نظر أريد أن أعرضها ، لعل من القضايا الهامة في تطور المضمون هي موقف الإنسان أو التعبير من الخارج أنتقل إلى التعبير للداخل ، الإنسان المهزوم ثم الإنسان القادر على التحدي ، ثم الإنسان الذي اختلطت في دنياه كثير من الأوراق وأصبحت بحاجة إلى فرز... الإنسان اليائس إلى الإنسان المغامر إلى الإنسان الدائم الاحتجاج لتيار الحداثة .

□ دكتور محمد إبراهيم □

إن بحث الأستاذ النقاش من حيث الشكل يفتقد إلى مصداقية المصطلح العنوان فإذا أخذنا هذه الدراسة من زاوية المدرسة المضمونية أو المدرسة الاجتماعية ، فالمدرسة الاجتماعية لا تغفل الشكل ، ولا يمكن أن تقوم دراسة بأي حال من الأحوال دونها الاهتمام بالمضمون ، حتى المدرسة الواقعية - لا تغفل الشكل - ويبدو أن النقاد الواقعيين لم يتعلموا بعد من التجربة .

النقطة الثانية لو أخذنا هذه الدراسة من وجهة نظر تكاملية فلن نغفل أيضاً من مسألة أهمية الشكل تضامراً مع المضمون - كل العناصر التي وردت بالدراسة تؤكد هذا الفصل التعسفي . كنت أتوقع أن تأتي هذه العناصر لتوضح لي مدى الاستفادة من حيث الشكل ومن حيث البناء من هذه العناصر لأن معظم هذه العناصر إن أخذنا بمسألة المقاومة بين القصيدة القديمة والقصيدة الجديدة أو قصيدة الشعر الحر ، ولا مفر من هذا القياس فكل هذه العناصر مطروحة وموجودة ولكن الإشكال هو كيفية التوظيف الفني لهذه العناصر في القصيدة الجديدة قصيدة الشعر الحر .

□ رد الباحث الأستاذ رجاء النقاش □

أنا لا أستطيع أن أرد على كل الملاحظات الكثيرة والتي أعتقد أنها كلها مفيدة ، حتى مالا أوافق عليه فقد تحركت في ذهني أشياء وتحركت في الجلسة وحول الموضوع أشياء كثيرة وسألخص ملاحظاتي البسيطة : الملاحظة الأولى : أنا لست الذي اقترحت عنوان هذا البحث ، فعنوان هذه البحث طلب مني من المشرفين على الندوة ، فأنا لست صاحب هذا الموضوع ، إنما كنت أبحث موضوعاً طلب مني بحثه والاجتهاد فيه .

الملاحظة الثانية : إنني حاولت بصدق وإخلاص على مدى سطور البحث كلها أن أقول

شيئاً لا أنظر فيه ولا ادعيه ولا أحاول أن أكسب به إعجابكم إن هذا البحث هو مشروع أولي ، أي أنه مشروع مفتوح وكلمة مشروع معناها محاولة تقليب في موضوع شاق وصعب أجتهد فيه أنا برؤية يضيف إليها هذا الجمع الطيب المشارك في الندوة . إن موضوعاً كهذا يتطلب شخصاً يتفرغ له لكي يلم بكل التفاصيل الدقيقة ، وفي النهاية يقدم كتاباً كاملاً تنطبق عليه شروط البحث الكامل النهائي ، فأننا أول من يعلن أن بحثي متواضع وأن هذا البحث المتواضع أقدمه إلى عقول كبيرة ، وهذا المعنى في ذهني ، وكان مسنوداً بخلفية معينة هناك الكثير من الأمور لم أتعرض لها ولم أتطرق إليها لأنني كنت أعرف إلى أي جمهور أتكلم فليس من المعقول أن تبدأ من البدايات والبد依يات وأنناقش كل صغيرة وكبيرة حتى نصل إلى شيء في هذا الموضوع . أول ملاحظة حول ما طرحه الدكتور محي الدين صبحي حول موضوع بداية الشعر الجديد ، وقد أعجبني تعليق الدكتور الغدامي : فنحن نأخذ موضوع بداية الشعر الحربأقوال متواترة تتردد بين الحين والحين ولكن البحث الدقيق في بداية الشعر الحر لم يطرح طرْحاً كاملاً وهو طرح أصبح الآن ضرورياً . فلم تعد حركة الشعر الجديد حركة في بدايتها وفي مطالعها ، ولكنها الآن حركة كبيرة ضخمة ملأت الساحة العربية لأكثر من ثلاثين إلى أربعين سنة . وقد آن الأوان للبحث في هذا الموضوع للوصول إلى أن الذين طمحوإلى التغيير في القصيدة العربية وطرحوإلى فكرة الشعر الجديد ، أو القصيدة الجديدة ، سبقوا بكثير نازك الملائكة والسياب وكل الجيل الجديد ، مثلاً بأكثير عمل في الثلاثينات أو الأربعينات محاولة كاملة في مسرحيته التي ترجمها «روميوجوليت» محمد فريد أبو حديد سنة ١٩١٨ ، أخرج عملاً شعرياً كاملاً سماه «الشعر المرسل» وهو ليس الشعر الحر طبعاً ولكن محاولته كانت بداية وخطوة إلى الأمام . خليل شيبوب في مجلة أبوللو سنة ١٩٣٣ ، نشر قصيدة نسميها من «الشعر المطلق» قامت على قواعد الشعر الجديد والنماذج التي أشار إليها الدكتور الغدامي : هي بالنسبة لي إضافة جديدة وأرجو أن يكون هذا الموضوع موضوع اهتمام الباحثين لحسمه وإيضائه ولمعرفة المقدمات الصحيحة لظهور حركة الشعر الجديد ، لأنه لا شيء يخرج من فراغ إطلاقاً ولا يوجد أحد يجلس ويفكر بأن يخرج على الناس بحركة أدبية جديدة . وتاريخنا الأدبي يثبت أنه دائماً توجد مقدمات لكل حركة أدبية فهذه الملاحظة أرى أنها ضرورية لأنها تنبهنا كلنا إلى أن هناك حاجة ملحة لكتاب يسد النقص في المكتبة العربية النقدية كتاب تاريخي مدقق في هذا الموضوع .

بعض ما أثير تعرضت له في الجزء الأول من البحث ، وهو أكثر من نصف البحث ويبدو أن الذين علقوا ، لم يقرأوا البحث الاصيل . أما بالنسبة للفرق بين المضمون والموضوع فقد

تكلمت فيه بشكل مفصل وأما لماذا اخترت سنة ١٩٣٢ ، وتكلمت عنها بشكل مفصل ولماذا عدت ببعض الأسماء إلى ما قبل ذلك فأيضاً أشرت إليه ، لأنني عندما أتكلم عن مطران مثلاً والعقاد فلائهما استمررا بعد ١٩٣٢ ، وقد بينت لماذا أنا أُلجأ إلى هؤلاء الناس... مطران كان رئيساً لجمعية أبولولو بعد وفاة شوقي أي أنه منذ عام ١٩٣٢ ، وبعده كان له دوره البارز في الحركة الشعرية العربية ومطران توفي في أواخر الأربعينات والعقاد كان يصدر دواوينه الشعرية العربية حتى الستينات وأظن أن ديوان «عابر سبيل» الذي أشرت إليه في البحث كان في الأربعينات أصلاً أي بعد التاريخ الذي حددته أنا وهو ١٩٣٢ .

أما بالنسبة لموضوع لفظ الجلالة «الله» فإنا لا أنكر من الناحية الدينية أنني لست مسؤولاً عن دين الناس وأنا تكلمت وقلت وركزت على معنى معين وهو أنني أرفض هذه الحكاية رفضاً خروقياً فإنا لا أحب تلك الحكاية وقد يخالفني فيها من يمارسون استخدام لفظ الجلالة . . بهذه الطريقة ويمكن أن نجد تفسيرات كثيرة جداً في الشعر لمن يستخدم هذه الطريقة لهذا الموضوع لأنه نوع من التمرد ونوع من الإحساس بالغربة ونوع من الإحساس باليتم في هذا العالم الصعب لكنني أحببت أن أسجل هذه الظاهرة لأنني لاحظت أنها متشرة جداً وخاصة عند الشعراء الشباب فإنا أجد كثيراً جداً من الشعراء الشباب أول ابتدائه يتخطى في هذا الموضوع وكأنه يريد أن يثبت أنه أكبر من كل شيء في هذا الوجود أنا أرفض ذوقياً هذا الموضوع وأنا لست بخائف من أحد ولم أكن أتكلم طلباً لإعجاب أحد وإنما هي ملاحظة موجهة بالنسبة لي أتمنى أن أجد من يتقبلها وخاصة من الشعراء الذين يتجهون هذا الاتجاه .

موضوع الصلب أنا لم أبرره إطلاقاً فمن قال إنني بررته أنا لم أبرره لادنياً ولا غيره أنا أتكلم بالفن وأتكلم في الأدب موضوع الصلب ظاهرة فظيعة وموجودة بشكل ملفت للنظر في شعر الأجيال الجديدة وأي تجاهل له يكون تجاهلاً لظاهرة موجودة وملحومة في هذا الشعر الجديد... موضوع الصلب موضوع إنساني جداً موضوع مبني كقصة مبني بطريقة يمكن أن تجعله قريباً من وجدان الفنان وقد شاع في الحركة الشعرية الجديدة بشكل كبير فإنا أسجل ولا أبرر . أما حكاية تخلص الشعراء من شعرهم «الليشي والنديم» فأقول إن هذه كانت الرغبة في أن يكون لدينا شعر جديد آخر والإثنان كانا من الأمانة بحيث أنهما وجدا أن كل الشعر الذي كان موجوداً في عصرهما أو قبلهما وهو عصر ما يمكن أن نسميه بالصناعة الشعرية كانت القصيدة فيه مليئة بالبديع والتشبيهات والأشياء المعقدة غاية التعقيد وأشياء غريبة جداً لا مجال لذكرها الآن لكن الذي يعود إلى الشعر في تلك الفترة ميراثنا منذ عصر المماليك وعصر العثمانيين يجد أن الشعر

كان قد وصل الى درجة مزرية من الانفصال عن الناس والانفصال عن الوجدان الإنساني - والانفصال عن أدنى درجة من درجات الفن - فهؤلاء الناس قد شعروا بأفكارهم ومواقفهم وأحسوا أن هناك شيئاً جديداً ظهر ، وأن القديم عليه أن يمضي - وأن شعرهم بما أنه ينتمي إلى هذا القديم فليسوا بحاجة إليه .

موضوع الأسطورة عند السياب ، وعند الشعر الجديد ، فأنا أرى موضوع الأسطورة هذا قد تغلغل تغلغلاً كبيراً في صلب المضمون الشعري للشعر الجديد هناك شعراء يسمونهم الشعراء التمزوين أسطورة تموز «أسطورة فينيق» وما إلى ذلك قد دخلت في صلب هذا الشعر وهذا بحث طويل ومعقد لكن الأسطورة قد دخلت في مجال الشعر الحديث وفي مجال تطور مضمونه دخولاً قوياً وأنا يدعيني أن يكون ذلك ملحوظاً حتى لو كان هناك من سبق وتعرض لمثل هذه الموضوعات في بيت أو بيتين أو إشارة أو إشارتين هذه داخلية في صلب التكوين الأساسي للشعر العربي الجديد . نقطة أخرى... إن البحث عنوانه «تطور المضمون في الشعر العربي الحديث» ، وكل الملاحظات التي قلتها أنا والتي سماها البعض باسم الإثني عشرية ، طبعاً هذا تلميح ذكي وجميل ، ولكنني لا أوافق عليه ، وأستأذنه في أن أرفضه ، فالمضمون الشعري للقصيدة العربية الحديثة متطور ومتقدم أضاف إضافة جديدة إلى الشعر العربي ، فعندما نقول إنه أضاف إضافة جديدة فليس معنى هذا إنه قد نفى ما سبقه أو أنه جاء من فراغ ، قد تكون هناك بذور لمثل هذه التطورات وبالتأكيد هناك بذور وأنا من أشد المؤمنين بأن كل تطور في الحركة الشعرية أو الأدبية على وجه الخصوص هو نابع من حركة سابقة عليها . ومن تراث أصيل يعطي للشاعر قوته ومناخه الصحيح لكي يتقدم ، وأي واحد منفصل عن هذا التراث في تقديري لا يستطيع أن يتقدم أو يتطور . وعندما أقول أنا أن الحياة اليومية أصبحت مصدراً من مصادر الشعر . ويأتي الدكتور ماهر حسن فهمي . ويقول لا إن هناك شعراً قديماً كانت فيه الحياة اليومية وما إلى ذلك . الحياة اليومية ياسيدي نبع منها شعر كثير جداً ، وبالغ الأهمية في الحركة الشعرية الجديدة - وهذا الشعر الذي نبع من الحالة اليومية أو من العناصر الأخرى التي أشرت إليها شعر مهم ، وشعر في جملة لم يكن يلتفت إليه الشاعر العربي القديم إلا في حدود ضيقة ومحدودة جداً ، ولكي نرى أن وجهة نظر الدكتور ماهر حسن فهمي لم يكن لها أي مبرر عندما يقول إن الحوار كان موجوداً في القصيدة العربية القديمة ، فهل كان موجوداً في القصيدة العربية القديمة المسرحية . ؟ هذه دخلت حديثاً كم من المضمون أصبح الشاعر يقف لا يدافع عن وجهة نظر بل أصبح يدافع عن وجهتي نظر متعارضتين يكتب وجهة نظر تعبر عن نفسها بشعر



قوي وقد تكون هي وجهة نظر الشاعر ، ووجهة النظر المعارضة التي تعبر عن نفسها أيضاً بشعر قوي - أي أننا عندما نقول إن الفنون الحديثة قد أثرت في المضمون ، مضمون القصيدة العربية الجديدة فهل هذا يعني أنه كان هناك حوار...؟ كلا هناك اختلاف واختلاف واضح وعلينا أن نكون متففين حوله إلى حد كبير .

#### □ رد المعقب الدكتور محيي الدين صبحي □

أولاً في المنهج ملاحظة أساسية رداً على من قال إنني تجاهلت البحث الأصلي ، وبالعكس أنا قلت ومنذ أن قرأت هذا البحث وجدت أنني أتفق معه بكل شيء ووجدت أيضاً أن هذا البحث كما قال صاحبه بتواضع ولطف إنه لا يمكن يحيط بكل مظاهر التجديد وتطور المضمون إذا بدلاً من المماحكة معه وليس هناك أي شيء اختلف معه فيه - بل أنا متفق معه بمعظم الملاحظات - وليس بمقدوري أن أنكر : الحياة اليومية ، ولا الأسطورة ولا الدين فأنعرض للنواحي التي أجبره حجم الموضوع أن يقتصر عليها وللنواحي التي يتطرق هو إليها هذا كل ما في الأمر مع تقديري الشديد ، وأردت أيضاً التعاون أي أن يكون البحثان متكاملين وأظن لو أن أحدهم وضع البحثين وقرأهما معاً فسيجد هذا التكامل والتواصل بين ناقلين ، هذا من حيث المنهج ، أما بالنسبة لبعض الملاحظات المثارة فبالصدفة منذ ستين كنت أعد كتاباً عن الدين والشعر في النقد العربي فوجدت كل النقد العرب منذ عمر بن الخطاب وابن عباس «إذا عددناهما نقاداً» إلى ابن قتيبة والجرجاني يفصلون فصلاً تاماً بين الدين والشعر فالقاضي «علي ابن عبدالعزيز الجرجاني المتوفى سنة ٣٩٢ ، يقول في الصفحة ٥٢ من كتاب «الوساطة» : «الدين بمعزل عن الشعر والأمران متباينان» ، والقاضي الجرجاني كان قاضي القضاة وزعيم المعتزلة ويعرف بالدين أكثر منا كلنا . الوحيد الذي خلط بينهما هو «الباقلائي» في دلائل الإعجاز» لأنه ارتكب حماقة أن يقارن بين معلقة أمري القيس وبين القرآن وهذا شيء لا يجوز إطلاقاً لأن الخطاب الديني هو غير الخطاب الشعري . هذا من ناحية... الناحية الثانية : أن موقف الباحث الأستاذ النقاش من هذه المسألة موقف سليم إذ قال إنه يتأفف ويتأذى من الإلحاد .

«إليوت» بالحرف يقول ويتساءل - له مقال يعالج علاقة الدين بالشعر - يقول إنني أساءل إن كانت قصيدة ملحدة لا تعجز عن التواصل مع قارئ مؤمن ، بمعنى قصيدة جيدة من كل النواحي فالقارئ ، إذا كانت القصيدة ملحدة فإنه يرفضها هو لا يرفض جمالياتها - ولا يسقطها ، لكنه لا يريدها... هذا موقف نقدي... هذا موقف الناقد - لا موقف رجل الدين ولا موقف رجل الأخلاق والأستاذ رجاء النقاش قد اتخذ موقف الناقد... أنا أرفض هذا الشيء ولكني لا أسقطه شعرياً .

بالنسبة للاحتكاك بالثقافات الأجنبية طرحت قصة عجيبة ، وهى أن كل الشعراء المحدثين ، وخصوصاً الشعراء الرواد مثقفين ثقافة انكليزية أو فرنسية إذآ... هل يجب على الشاعر العربي أن لا يقرأ سوى «قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل» حتى يكون شعره عربياً؟... كيف يكون الشعر عربياً ومتشاقفا بثقافات أجنبية أخرى؟... يكون الشعر عربياً رغم كل التقنيات الأجنبية المستوردة ويندرج في إطار الشعر العربي ، حين تغلب العناصر المحلية والتراثية . بحيث أنك حين تقرأ النص تعرف إنه لشاعر عربي سواء كنت هندياً أو إنكليزياً أو أمريكياً ، أو أي شيء آخر...

البياتي اتخذ تقنية القناع ، وتقنية القناع مأخوذة عن «لبنس» وقبله شاعر انكليزي واحد فقط استخدمها وتقنية القناع هي وسيلة لإخفاء الذاتية ، ذاتية الشاعر ، لأنه حينما أسرف الرومانتيكيون بإحلال الذات في القصيدة جاء الرد عليهم باستبعاد الذات عن القصيدة عن طريق القناع أي أن يتمص شخصية الحلاج مثلاً ، وينطق بلسانه ، هذا هو القناع . القصيدة نظمها شاعر عربي ، عن موقف عربي ، عن الحلاج أو غيره وفكرة القناع مأخوذة عن شاعر انكليزي فلا مجال للقول بأن الشعر العربي الحديث غريب ، وإلا فإننا ستقع بأصوله مقية وغير علمية . الشيء الثاني قصة بدايات الشعر الحر ، فأنا عن عمد فصلت بين التلاعب بالعروض وقلت إن الشعراء منذ ألف عام يتلاعبون بالعروض وبين القصيدة الحديثة بمضمونها الذي عرضه الباحث فالقضية ليست إصلاح العروض أو تغييره القضية تغيير التقنيات والرؤية للعالم . وأخيراً لمن قال بالفصل التمسفي بين الشكل والمضمون كل النقاد وكلهم جميعاً حين تكتبون عن الشعر تضطرون إلى فصل الشكل عن المضمون... وبعد ذلك يحاول الناقد أن يرأب الصدع هذه أدوات إجرائية لا بد منها منذ أرسطو إلى اليوم ، وهذه طبيعة النقد .

□ دكتور محمد زكي العشماوي - رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذ الدكتور محيي الدين صبحي على كلمته وأود في النهاية أن أتقدم بالشكر الخالص للأستاذين الجليلين رجاء النقاش ومحيي الدين صبحي على هذا الجهد الضخم الكبير والمفيد حقيقة ، والذي استفدنا منه هذه الليلة كما أشكر لحضراتكم حسن الاستماع والصبر الطويل علينا ، وقد أطلنا بالفعل وأجهدناكم إجهاداً كبيراً فمعدرة ولكن يشفع لنا ما تلقيناه هذه الليلة من المعلومات الكثيرة والفائدة الجلبلة من وراء هذه الندوة . كما أود في ختام كلمتي أن أقدم الشكر أيضاً جليلاً لإعجابي الشديد حقيقة بهؤلاء الذين أشرفوا على هذه الندوة العلمية وأعدوا لها لأنهم بذلوا مجهوداً ضخماً ومشرفاً للغاية ولا بد أن أسجل لهم هذا الفضل .

# «علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى»

الباحث  
الأستاذ

بول شاؤول

المعقب  
الدكتور

معجب الزهراني



الجلسة السادسة برئاسة الأستاذ عبد العزيز السريع



## □ الأستاذ عبد العزيز السريع — رئيس الجلسة □

أعذر لكم عن زميلي الدكتور علي عقلة عرسان ، الذي كان مكلفاً برئاسة هذه الجلسة ونظراً لضرورة حضوره اجتماعات الاتحاد العام للأدباء العرب في عمان فقد طلب إعفاءه من رئاسة الجلسة ، ووجدتني مضطراً لتولي هذه المهمة ، فاعذروا لي تقصيري إن قصرت .

موضوع هذه الجلسة : « علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى » والباحث في هذا الموضوع هو الشاعر والكاتب المسرحي والناقد والمترجم اللبناني الأستاذ بول شاذول . له ست مجموعات شعرية وله أيضاً المسرح العربي الحديث ، وقصيدة النثر ، وعلامات من الثقافة الغربية وهذه كتب ومؤلفات متفرقة وله أيضاً عدد كبير من المقالات والدراسات في الشعر والمسرح والفن أما مسرحياته فقد تعددت أيضاً منها : المتعمدة ، شكوى بدوي يتتحر ، مسرحية عربية ، مسرحية النظارات ، وغيرها وله من المترجمات : كتاب الشعر الفرنسي الحديث ، ومختارات من الشعر العالمي ، و ٨٠٠ قصيدة حب من العالم ، ونهاية اللعبة ، وفي انتظار غودو ، وبيكيت ، وله أيضاً مجموعة من الأعمال التليفزيونية والسينمائية منها : حوار فيلم « بيروت يا بيروت » .

يسعدني أن أقدم صديقي الأستاذ بول شاذول لكم ، وأن أنبه إلى ضرورة الالتزام بالوقت وشكراً . . .

## □ الأستاذ بول شاذول □\*

من الصعب محاولة تحديد العلاقة بين القصيدة العربية الحديثة «أو غير الحديثة» ، وبين الفنون الأخرى ، كالرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والغناء ، والمسرح ، والخطبة ، والرواية ، والقصيدة . . من دون محاولة لإيجاد نقاط الالتقاء والافتراق بين الشعر ، وبين القصيدة . من هذا التمايز المرتبط بطبيعة ولغة كل منهما ، يمكن أن نتقدم إلى موضوعنا الراهن .

إن هذا التمايز ، اشتغل على درسه كثير من النقاد والشعراء والفنانين كسوزان برنار ، في كتابها الشهير «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه» ، والشاعر الباحث أوكتافيو بات في كتابه «القوس والقيثارة» ، والناقد الفرنسي جان جورج في كتابه «الشعر» ، ورولان بارت في دراسته «الشعر والدراما» ، ودنيس روش في دراسته «الشعر . لماذا؟» . .

ولا يزال يستغرب البعض ، عندنا محاولة التمييز هذه ، للالتباس التاريخي القائم بين القصيدة وبين «الشعرية» ، وبين الشعر . باعتبار أن القصيدة هي شعر ، وأن كل شعر هو قصيدة . أي ربط مفهوم الشعر بالقصيدة دون سواها . فالتنبي شاعر ، إذا فهو يصوغ قصيدة . وأن أشعاره هي قصائد . وكذلك بالنسبة إلى لبيد في الجاهلية ، أو عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي ، وأبي نواس في العصر العباسي ، وأحمد شوقي والأخطل الصغير وسعيد عقل ويدوي الجبل ، والجواهري ، والياس أبي شبكة ، ونزار قباني ، والسياب ، والبياتي ، وأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا ، وعبدالصبور . . . في الزمن المعاصر . بمعنى آخر ينظر إلى الشعر ، بداهة ، على أنه قصيدة ، وإلى الشاعر أي شاعر ، على أنه صانع أو ناظم أو كانت قصائده تجاوزا للفروقات القائمة بين الاثنين ، أكان في مستوى الطبيعة ، أم في مستوى البنية ، أو اللغة ، وإن كانت هذه الفروقات تبدو دقيقة جداً ، وخاصة جداً ، ونسبية جداً ، فهناك مثلاً «شعر بلا قصائد» ، وفي المقابل «قصائد بلا شعر» .

فالشعر عام . ويمكن أن يكون أي شيء (نسبياً) ، ويمكن أن يكون في أي شيء (نسبياً) أيضاً) ، ارتباطاً «بالشعرية» الموجودة في الأشياء ، وفي الأشخاص ، وفي المناظر ، وفي الطبيعة ، وفي اللغة ، وفي الفنون ، وفي اللوحات ، وفي الأغاني ، وفي الحالات ، وفي الداخل ، وفي الخارج ، وفي المشاهد الطبيعية ، والأشخاص ، والأحداث ، ويمكن أن تكون شعرية : إنها شعر لكن من دون أن تكون قصائد<sup>(١)</sup> . يقال مثلاً عن موقف فلان السياسي إنه «موقف شعري» ، وعن الشجرة الجميلة إنها «شعرية» وعن حالة إنسانية إنها حالة «شعرية» ، وعن كلام يومي إنه «كلام شعري» ، وعن وجه امرأة إنه «شعر» ، أو الكلام ذاته عن «جبل» أو «غروب» .

\* هذا هو النص الكامل للبحث . وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

فالشعر من خلال الشعرية موجود في الطبيعة ، وفي الكون ، وفي الأشياء ، وفي الألوان ، خصوصاً عندما يرتبط بالشعور ، وبالإحساس ، أو بالتمييز ، ومن هذه الشعرية قد تتخذ هذه الأشياء معانيها أو دلالاتها ، أو قوتها . بمعنى آخر «العالم ليس أعمى» ، ولا يبقى على هشاشته ، أو في حياديته (إن صحت العبارة) ، عندما تمسه العلاقة الإنسانية ، الحاسة الإنسانية . الحالة الإنسانية ، سواء أكانت ذاتية ، فردية ، أم جماعية . فاللون الأحمر مثلاً له معنى قد يعني الدم . وقد يعني الحرارة . وقد يعني الموت . واللون الأسود قد يعني الحزن ، أو الحداد ، أو الخوف . والأصفر قد يعني المرض . لكن اللون الأحمر المتدفق من جسد جريح يختلف عن اللون الأحمر الموجود في زهرة ، أو اللامع عند الفسق ، أو الشفق . لكن كلها ، أي في جميع حالاتها قد تكون شعرية ، ارتباطاً بذاكرة معبأة ، أو بحالة معينة ، أو بطريقة تعبير أو بموقف ، أو برؤية ، أو برؤية . فليس هناك مكان . ويمكن أن يغيب عنه الشعر . كأن العالم حالة شعرية أو تنتظر دائماً أن تعطي دلالة نسبية (قد يصبح جماعياً) ، أو شعراً قد يكون قصة ، أو قصيدة ، أو لوحة ، أو قطعة موسيقية ، أو رقصة أو مسرحية ، أو أي شكل من أشكال التعبير .

اعتبر أرسطو «أن الرسم ، والنحت ، والموسيقى ، والرقص ، هي أشكال شعرية» . واعتبر كثيرون ، أن الشعرية (المادة غير المشكلة للشعر ، أو للقصيدة) ، ويمكن أن تكون مبنية في كل الفنون والتعابير والأجناس الأدبية وغير الأدبية ، حتى بعض النصوص الشعرية الجافة ذات اللغة المختلفة والعلمية . ويمكن أن نجد الشعر في الرواية . والأمثلة لا تحصى : عند دوستوفسكي مقاطع شعرية كاملة في «الأخوة كارامازوف» ، أو «الجرمة والعقاب» ، وعند تولستوي خصوصاً في رواية «الحرب والسلام» ، وتحديدًا عندما يصف تفهقر الجيش الفرنسي في روسيا ، وعند غوغول في «النفوس الميتة» ، وعند باسترنك في «الدكتور زيفاكوف» ، وفرانسوا مورياك في «تريز ديكير» ، ويكييت في «مولوي» ، وماركيز في «مئة عام من العزلة» ، وبيارجان جوف في «بولينا ١٨٨٠» ، وجول سوير فيال في «سارق الأطفال» ، وفركور في «صمت البحر» ، وجميس جويس في «عوليس» ، وفرانسوا موروا في «مناخات» ، وأندريه جيد في «الباب الضيق» . وعند لوكليزيو ، ودوس باسوس ، وبروست ، وسيليني وصولاً إلى جبران خليل جبران في «الأجنحة المتكسرة» ، ونحيب محفوظ خصوصاً في «ثرثرة فوق النيل» ، ويونس حبشي الأشقر في «المظلة والملك» ، وتوفيق يوسف عواد في «الرغيف» أو «قميص الصوف» ، وإلياس خوري في «غاندي الصغير» ، وحنّا مينه ومحمد برادة ، وجمال الغيطاني ، وإدوار خراط ، وإبراهيم أصلان ، فلدي كل الذين ذكرنا شعر في رواياتهم . . . مقاطع شعرية

خالصة . . . أو شخصيات أو مواقف شعرية .

وفي المسرح ، أيضاً ، نجد مناخات أو مقاطع ، أو شخصيات ، أو حوارات ، أو سينوغرافيا ، أو مشاهد شعرية ، فلدى سوفوكل ، ويوريبيديس ، وشكسبير ، وراسين ، ولوركا وسترنبرج وتشيكوف وأرابال ، وجورج شحادة ، وبيكيت ، ويونسكو ، وحتى سارتر في «الذباب» ، وجان جينيه ، ويول كلوديل ، وجان جيرودو ، وجان أنوي ، ويتر هاندكه ، ومارغريت دوراس ، وأحمد شوقي ، وسعيد عقل ، ويوسف إدريس ، ومحمود عبد الرحمن ، وسعد الله ونوس ، وعبد العزيز السريّح ، وأنطوان معلوف . . . ومحمد إدريس ، وفاضل الجماعي ، وفاضل الجزيري ، وسعيد العيادي ، ورمون جبارة (في نصوصه) ، ومنير أبو ديس ، فبعض هؤلاء أظهروا شعرية في المسرح الذي كتبوه أكثر مما أظهروا شعرية في القصائد التي وضعوها بعضهم . مثلاً لبيكيت ديوان شعري ، (ترجمنا بعضه إلى العربية) ، ليس فيه القوة الشعرية المتمثلة باللغة ، وبالحالات ، وبالشخصيات التي نجدها مثلاً في «نهاية اللعبة» ، أو «الشرط الأخير» ، أو الأيام الجميلة» ، وعلينا أن نبحث عن شعرية أرابال مثلاً في مسرحياته لافي قصائده ، وأهم شعر سعيد عقل في مسرحيته «قدموس» و«بنت يفتاح» ، حتى شكسبير ، شعره العظيم في مسرحه وليس في «سوناته» . . .

والشعرية في المسرح لا تقتصر على الكتابة ، وإنما أيضاً على مجمل العناصر الأخرى : الإخراجية ، السينوغرافية ، والمشهدية . الإضاءة يمكن أن تكون شعرية . الديكور يمكن أن يكون «شعرياً» . الأزياء . . . الحركة السينوغرافية ككل ، والحركة الكوريوغرافية . في «صانع الأحلام» لرمون جبارة مشاهد ومواقف شعرية توحى بأحاسيس ومشاعر في مسرحية إسماعيل باشا . . وإدريس تكون اللعبة الكيميائية اللونية - الشكلية - الفضائية حركة شعرية خالصة . في «العتب على البحر» ليعقوب الش دراوي إيقاعات شهرية «مؤثرة» في الداخل . أي شعرية . في «خيوط من فضة» لجواد الأسدي تعبيرية تتصل بالشعر (ولا أتكلم هنا عن النص) . وفي «الملك لير» لصلاح القصب بلاستيكية حية تدرك الشعر . وفي «الحلبة» لفؤاد نعيم لحظات أدائية ومشهدية عالية تفجر شعرية نافذة . وفي «بودرياء» لمحمد الريمحي شفاقة مرئية ، وفي «الشهداء يعودون» لزباني الشريف ، يصل الشعر ضمن الجمالية الصوتية - الحركية - السينوغرافية إلى عمق الدرامية الشعرية .

وفي «مذكرات دينا صور» لتوفيق الجبالي تتبدى الشعرية في هذه الحركة غير المألوفة والإيقاع الداخلي ، على الخشبة ، وفي «آلف حكاية وحكاية» للطبيب الصديقي مناخات شعرية



تصل بذلك المزيج المتعدد الجماليات في الأداء ، - الفضاء المسرحي - الغناء - الأزياء - التي تكون دينامية مشهيدة تترك الشعرية الخالصة . . . وهناك عشرات الأمثلة المتصلة بشعرية العناصر المسرحية البصرية ، والسمعية والأدائية . . ليس المجال هنا لتناولها أو لعددها .

ونجد في الشرائط السينمائية ، الروائية منها والتوثيقية ، شعراً في مختلف المستويات الدرامية ، والتقنية ، والصورية ، والتركيب المشهدي ، وتركيب الحوار ، والشخصيات ، والدلالات الخاصة والعامة ، والأمثلة كثيرة كثيرة تبدأ من الواقعية إلى التعبيرية إلى السورالية إلى الميلودرامية ، إلى الكوميديا . . .

ففي العديد من أفلام شابلن وأورسون ويلز وجوزف لوزي وإيليا كازان وتروفو وأزنشاتين ولويس بونويل وسرجيوليوني (حتى في أفلامه العنيفة عن رعاة البقر) - وبولانسكي ، وفليني ، وانطونولي وحتى روسي (في واقعيته الحادة) وبازوليني . . . مساحات شعرية تحرك الدواخل بإيجاءاتها وجمالياتها ولغتها .

فعين الكاميرا عند الكبار عين شعرية بالدرجة الأولى عين تقارب الأشياء والزمن والناس والأحداث والمواقف مقارنة مختلفة ، تشير الأسئلة ، وتحرك الخيلة ، وتهز المشاعر ، وكلها موصفات شعرية .

وفي الخطبة التي تعتمد التوجه المزدوج إلى الحواس والعقل والخيلة وبلغة حارة أحياناً كثيرة ، عناصر شعرية ، وهذا مانجده مثلاً في خطب الإمام علي ، والحجاج بن يوسف وزياد بن أبيه .

وإذا شئنا أن نتوسع أكثر ، شملنا أشكال التعبير الأخرى من فن تشكيلي إلى نحت ، إلى غناء ، إلى موسيقى ، إلى أوبرا ، إلى باليه ، إلى فولكلور ، إلى معماريات ، إلى آثار ، إلى تحف . . . فهي كلها تتضمن ، ومن خلال شروطها الإبداعية نفسها ، شعرية تختلف من فن إلى فن ، حسب لغته ، وهواجه .

لكن إذا كانت الطبيعة ، الحية ، والجمادة ، والعالم والأشياء ، تكتنز ، كما قلنا «شعريتها» ، وإذا كانت الفنون وأشكال التعبير ، تكتنز مثل هذه الشعرية فإن هذه الشعرية التي تتمظهر ، أو تحس ، أو ترى ، أو تحرك الخيلة ، والشعور ، والانفعالات ، تبقى مادة أولية هشة ، مشتركة لدى الجميع . وأبعد من الفروقات التي تفصل الفنون عن بعضها ؛ اللوحة عن النشيد ، السمفونية عن التراجيديا ، الرواية عن القصيدة ، إذ يوجد في كل منها عنصر إبداعي

يجعلها تنمو في العالم ذاته : لوحة ، سمفونية ، رقصة ، منحوتة ، ومن ضمن الطريقة التي تصاغ كل منها ، تبدو «قصائد» ؛ فاللوحة قصيدة . والسمفونية قصيدة . والمنحوتة قصيدة . والرقصة قصيدة ، لكن قصيدة غير مصنوعة من الكلمات . الأولى باللون والخط والمادة ، والثانية بالموسيقى ، والثالثة بالحجر ، أو بالمعدن ، أو الخشب . . . والرابعة بحركة الجسد . . . فالفنانون ، والموسيقيون ، والمعماريون ، لا يستعملون ، كمواد تأليف ، عناصر تختلف جذرياً عن التي يستعملها الشاعر . لغاتها تختلف . «لكنها لغة في النهاية .»<sup>(٤)</sup> لغة مختلفة تشكل في بنية ما . في بنية لها مواصفاتها ، و«أسرارها» ، وتقنياتها الخاصة بها . أي تخضع لعملية تحويل في مادتها الأولى . تنخرط ، أو تذوب في مصير آخر ، في لغة أخرى . فالإنسان أيًا كانت مهنته ، فناناً كان أو حتى مجرد مهني ، فإنه يغير المادة الأولى : الألوان ، الأصوات ، الحجارة ، المعادن ، الكلمات . هذه العملية المغيرة تكمن في أن هذه المواد تغادر عالم الطبيعة الأعمى لتدخل في عالم آخر ، لتصبح شكلاً آخر ، عملاً آخر ، نتاجاً آخر . تغادر طبيعتها الأولى و«تكون شيئاً آخر»<sup>(٥)</sup> . فالقصيدة مثلاً ، سواء كانت لوحة ، أو منحوتة ، تحول اللون ، الكلمة ، الحجر إلى «صورة» . لهذا أسمينا الأعمال البلاستيكية ، والموسيقية «قصائد» . وما قلنا في هذه القصائد ينطبق على القصيدة الشعرية نفسها . فالقصيدة تقطع تلك المسافة من «اللاشكل إلى الشكل»<sup>(٦)</sup> من المادة الأولى (الشعرية) الهشة إلى البنية . أي تجعل من عملية التحويل هذه صورة . وكل قصيدة صورة . والصورة «كل شكل لغوي ، جملة ، أو مجموعة من الجمل التي يستخدمها الشاعر والتي تكون مصوغة ، وموحدة ومجدولة لتؤلف القصيدة»<sup>(٧)</sup> .

هذه المسافة التي تعبرها الشعرية (كمواد أولى) لتصير قصيدة ، لا تتم بشكل اعتباطي ، ولا عشوائي ، ولاتلقائي . إنها فعل الشاعر أولاً وأخيراً . فالشاعر هو الذي يحول كل هذه المواد إلى شكل جديدة مختلف لا يتكرر (والمادة الأولى ويمكن أن تكون تكراراً أبدياً لذاتها) . أي إلى خصوصية . كل بنية هي خصوصية . القصيدة الشعرية خصوصية بنائية ، تختلف عن خصوصية القصيدة - اللوحة ، وتختلفان معاً ، من حيث هما وحدتان تنظيم مختلفتين ، وتحويل (من قبل الشاعر والفنان) من حيث تهيؤات كل منهما وتالياً من حيث اللغة . فالقصيد من «القصيد» ، وقد قال ابن جني قبل سواه «سمي القصيدُ قصيداً لأنه قصد واعتمد» . وقال آخرون قدامى «سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله قصداً . فهو من فعل القصيد» . والقصيد هنا هو الفعل الشعري الذي يحول «الشعر» إلى بنية - قصيدة ، سواء فهم كما حاول الأقدمون أن يفهموه من خلال الوزن ، أو من خلال مفهوم قصيدة الثر ، وحتى النص المفتوح «كنص ذي

بنية». وهذا بالذات مايفرق القصيدة، (قصيدة النثر مثلاً) عن النثر الشعري، المبوثر في كل لغة، هذا النثر الذي لا يستخدم الصورة أو الإيقاع أو الكلمة للتأويل أو لوضع الفكرة بل للتحريك والإثارة. فحيث نحيد باللغة عن طريقها العادية في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة، والمفاجآت، والدهشة، يكون ماكتبه شعراً، وهو «شعر نثري أو منثور إذا كانت خارج الفعل الشعري المقصود الذي يحوله إلى قصيدة».

وإذا أردنا مقارنة هذا الفعل الشعري الذي يحول المادة «الشعرية» إلى قصيدة، يبدو القصد هنا مرتبطاً بالمدى الذي نصوغ فيه نتاجاً - قصيدة ذا وحدة داخلية، ولغوية. وكما تقول سوزان برنار «إن الشروط الضرورية كي تصل القصيدة (النثرية) إلى جمالها الذاتي، أي في أن تكون فعلاً قصيدة، وليس قطعة نثر: الإيجاز، التوهج، المجانية<sup>(٩)</sup> في «كل» عضوي، مستقل<sup>(١٠)</sup>، وهذا مايتيح لها التميز عن النثر الشعري. هذه الوحدة العضوية» مهما كانت القصيدة معقدة، وحررة ينبغي أن تؤلف كلاً - عالماً مغلقاً<sup>(١١)</sup>، أما المجانية كما تفهمها «سوزان برنار»، فهي عملية الصهر التي تتم من أجل غايات شعرية، أي أن لا تكون للقصيدة أهداف خارج ذاتها، وأن لا تخدم عناصرها سوى ذاتها، سوى القصيدة. فإذا استعملت عناصر سرديّة (تذكر بالرواية مثلاً) فلصهرها داخل بنية القصيدة أي لإعدامها كعناصر سرديّة تنتمي إلى فن آخر، أو تعبير آخر، وتصير عنصراً من عناصر القصيدة تخدم القصيدة ولا تخدم الرواية. ولهذا عندما قلنا إن عند دوستوفسكي، أو جويس، أو تولستوي أو نجيب محفوظ، أو الطيب صالح عناصر شعرية، فإن هذه العناصر الشعرية الموجودة لا تخدم القصيدة. تخدم الرواية. فهي جزء من الرواية. وعندما نقول أن عند بيكيت أو يونسكو أو أربال، أو يوسف إدريس «لغة» أو مناخات شعرية، فإنها لا تخدم القصيدة، بل تخدم بنيتها المسرحية. فهي جزء من المسرحية. هي عناصر شعرية تحولت إلى لغة مسرحية. وفي المقابل عندما نقرأ في قصائد لحليل حاوي أو لبدر شاكر السياب، أو لسعيد عقل، أو لأمل دنقل، أو لأليس الحاج، حوارات ما، فإن هذه الحوارات عادة لا تنتمي إلى «المسرح»، وإنما صارت جزءاً من القصيدة. تحولت من طبيعتها «المسرحية» الأولى إلى لغة شعرية مصهورة داخل القصيدة. والفعل الشعري المقصود، الذي يحول تلك المواد والعناصر إلى قصيدة، إنما يلغي الثنائية المفترضة بين تداخل الأنواع والفنون والطبيعة والأشياء. ويقدر ما يبرز الشاعر قوة في إعدام هذه الثنائية، تكتسب القصيدة «بنيتها» الخاصة المغلقة. ويقدر ما يبرز المسرحي قوة في إعدام هذه الثنائية، تكتسب المسرحية «بنيتها» الخاصة (كنوع خاص).

وتطول هذه الثنائية إلى البنى التي تشكلها الفنون، والأشكال، والأنواع الأدبية، والفنية،

وقصائد مستقلة فيكون للشاعر أن «يقصد» ، وأن يصوغ «بنيته» ، أو قصيدته بحيث لا تفسرها  
البنى الأخرى ، أو يبرز تصادم ، بسبب ضعف «وحدته الكلية» ، بين هذه البنى نفسها . أي بين  
الخصوصيات التشكيلية ، والتقنية التي تميز كل نوع وكل تعبير ، فلملوحه التشكيلية  
بنيتها الخاصة ، علمها المغلق الخاص ، وعندما يتأثر الشاعر بلوحه ما ، أو عندما يحاكي تأثير لوحه  
ما ، أو عندما «يدخل» لوحه ما على قصيدة ، فيجب أن يعدم عناصر هذه اللوحه التي تشكل  
استقلاليتها ، ويدمجها ، ويصهرها في لغة القصيدة . وعندما يدخل الشاعر «أغنية» في قصيدته  
الطويلة أو غير الطويلة ، فعليه أن يحول طبيعة هذه الأغنية الأصلية كفن مستقل ، فتصبح الأغنية  
قصيدة ، أو تصبح الأغنية جزءاً من القصيدة . أن تنسى أصلها . أن تنخرط في مصير  
«القصيدة» . . .

وإذا قلنا إنَّ الفنون والآداب تلتقي في «شعريتها» العامة ، إلّا أنها تختلف من حيث أن كلا  
منها يشكل بنية الخاصة ، وعالمه الخاص المغلق ، وأسراره الخاصة ، وتقنياته الخاصة ، كأنما هناك  
تنازع دائم بين هذه البنى ، وصراع لا يكلّ بين عناصرها ، وأدواتها ، كبنى تدافع عن ذواتها ،  
وكذلك عن بني تحاول امتصاص واستيعاب العناصر «الشعرية» الماثرة في الطبيعة ، وفي الفنون  
والتعابير الأخرى .

من هنا يمكن الكلام على تأثيرات متبادلة بين القصيدة وبين الفنون الأخرى . ومن هنا  
يمكن الكلام عن الاستفادة المتواترة ، بين القصيدة والفنون الأخرى : كالرسم ، والنحت ،  
واللوحه ، والصورة الفوتوغرافية ، والرقص ، والموسيقى ، والأغنية ، والسينما ، والمسرح ،  
والخطبة ؛ إنها تأخذ من بعضها ، وتتناسل أحياناً كثيرة من بعضها ، لكن على أنها «قصائد»  
تحتفظ بسماتها ، وطريقة خطابها ، ولغة بها . . .

فالشعر أراد أن يجد استلهامات له في الرسم : الشاعر الإنكليزي كيثس استعار بعض  
التفاصيل من لوحه لكلود لوران . قصيدة مالرمة «بعد ظن أنه» استوحاها من لوحه لبوشيه ،  
وفيكاتور هيفو ، تيوفيل غوتيه ، والبرناسيون عموماً وضعوا قصائد للوحات معينة .

سبينة البحري مشهورة في وصف الآثار الفارسية . وأحمد شوقي عارض البحري في  
هذا المجال . وحاول الشعراء كذلك إنتاج تأثيرات خاصة بالفن التشكيلي حاول الشعر أن يكون  
رسمياً «من الرسم» ، وحاول كذلك أن يكون نحتياً . وعبارة «النحت» المنسوبة إلى نصوص  
كثيرة منها لغوتيه ، وهيرديا ، وسعيد عقل ، وأمير نخلة ، دليل على هذا التداخل . وهؤلاء  
الشعراء الذين ذكرنا وسواهم حاولوا أن يتجوا ، بقصائدهم ، «انطباعاً» شبيهاً بالنحت . فقليل

عن قصائد بعضهم «إنها منحوتة» ، (تماماً كما يقال عن بعض المنحوتات إنها قصائد) . والمهم أيضاً أن هناك شعراء من المراحل التاريخية كافة ، حاولوا أن يكونوا مناخات بصرية : من شاتوبريان إلى بروست ، إلى روسو ، إلى ابن الرومي ، إلى البحري ، إلى المتنبي :

اتسوك يسجرون الحديد كأنما

سروا بجياد ما لهن قوائم

وصولاً إلى امرئ القيس ، وشعراء معاصرين : أحمد شوقي ، علي محمود طه ، أمين نخلة ، جبران ، الشابي ، إيليا أبو ماضي ، بدوي الجبل ، الجواهري ، شوقي أبي شقرا ، ومحمد الماغوط . . . إلخ . . إضافة إلى كل ذلك ، حاول عدد من الشعراء أن تكون لهم نظريات أو آراء في الفن التشكيلي ، أو مارسوا النقد كبودلير ، وجاك دويان ، وأراغون ، والوبار ، وأنسي الحاج وعباس بيضون وبلند الحيدري (أسس مجلة فنية تُعنى بالفنون التشكيلية) وعلى اللواتي ، بدون أن ننسى أن هناك عدداً كبيراً من الشعراء الذين يمارسون الرسم والنحت . . . كهنري ميشو ، وبول فاليري ، ويوسف الصايغ ، وجبران خليل جبران . . إلخ .

وماسقناه في كلامنا على الشعر والفن التشكيلي ، ويمكن أن نقوله عن الشعر والفنون الأخرى التي ذكرنا ، لكن يبقى سؤالنا الأساسي وهو موضوعنا المحدد : هل تمكنت القصيدة العربية «الحديثة» ، عبر علاقتها بالفنون الأخرى أن تلمس عناصر تلك الفنون ، أي أن تحولها (بما فيها من شعرية) إلى مادة أولية تستخدمها في بنيتها؟ أي هل استطاعت أن تحطمها كبنى مستقلة ، وتجعلها نسيجاً في لغتها الشعرية الخاصة؟ أم أنّ العلاقة كانت على خلل ، فأحدثت شروخاً في بنية القصيدة ، فانتصرت بذلك الثنائية التي (كما سبق وقلنا) إن لم تلغ تهدد وحدة القصيدة وكلية تأثيرها ، وكثافتها ، وخصوصيتها أيضاً ، وكذلك تمايزها عن «الشعر»؟ بسؤال آخر : هل بقيت الفنون التي أشرنا إليها «عناصر خارجية أذت القصيدة في جوهرها؟ أم أنها صارت من عناصرها «العضوية»؟ هذا ما سنحاول تبينه بعد هذا المدخل ، مركزين على :

(١) علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية ..

(٢) علاقة القصيدة العربية بالفنون البصرية .

#### ١ - علاقة القصيدة العربية بالفنون السمعية :

من البديهي القول إنّ «كلّ النصوص القديمة ، ولدى كل الحضارات ، تعقد علاقة حميمة بين الموسيقى واللغة الشعرية»<sup>(١٢)</sup> . لأشهما ، انطلاقاً من خصائص فيزيائية ، وإيحائية ،

ووظيفية ، ترافقتا دونما فكاك ، حتى العصور المتوسطة . . كان الشعر يُغنى أو يُشَد ومن ثم صارت ترافقه الآلات الموسيقية . لم تكن الموسيقى وحدها ، ولم يكن الشعر وحده ، والقصيدة كانت ، (وإن بمواصفاتها الخاصة) إما أغنية ، أو ترديداً بإيقاعات صوتية ، أو لحنية . لم يكن لكل منها بنية «مستقلة» ، كأنهما كانا مادتين غير مصوغتين إلا بتداخلهما ، وشفافية الواحدة بالنسبة إلى الأخرى . لكن كونهما كانتا من «بنوع» واحد ، معناه أن هوية كل منهما أو الهويتين معاً ، لم تكونا معروفتين من ضمن وعيها فبين يتسميان إلى مواصفات جاهزة . فما كان يتلى ، ويغنى ، ويشد ، ويحفظ ، لدوافع عامة أو غير عامة ، من صلوات ، وابتهالات ، وعواطف جماعية ، سواء جاء في نصوص دينية أو غير دينية ، لم يُسمَّ «شعراً» إلا لاحقاً . كان جزءاً من ذاكرة عمومية (أو ذاتية) تعبر عن ذاتها ، تلقائياً أو ربما بما يشبه «الكلام اليومي» أو «المألوف» ، وقد وجد هذا التعبير إيقاعاته الخاصة (خلال عبقرية كل شعب ، وظروفه) بالصوت ، كإنشاء ، وبالموسيقى كمكمل ، أو كمحرك ، ربما لهواجس تتصل بالذاكرة أي بالاستمرارية . فالشعر (كذاكرة جماعية) ، كان لابد قبل مراحل التدوين من أن يكون صوتاً ؛ (مغني) موقعاً بإيقاعات موسيقية . أي كانت الحاجة إلى محاولات إيجاد نُظم «موسيقية» تسهل تدوين الشعر في الذاكرة أي في أرشيف الزمن . . . فتناقله الألسن . . . وتحفظه الألسن . . . يعني أن الشعر ، هنا ، كان يحمل معه دائماً شيئاً «آخر» : الصوت (للإلقاء والإشاد) ، والموسيقى للمرافقة . . أو للتأثير . . أي يحمل ذاكرته معه . وكما قال جورج لوت «الشعر كان في الأصل ذاكرة ، بقدر ما كان إيقاعاً»<sup>(١٣)</sup> ويعني «أنه يتم الحفظ أفضل إذا كان منظماً بأوزان»<sup>(١٤)</sup> «وإن لم تكن هذه الأوزان دائماً مدونة ، أو مصوغة ؛ بقدر ما كانت جزءاً من إيقاعات الحياة اليومية» .

لكن إذا كانت «الشفوية» (الشاعر صوتاً) قد «كُسرَت» نسبياً مع ظهور الآلة الموسيقية (محاولة كسر المحكي) التي تستمر حتى الآن ، فإن الشعر كان كأنه ينتقل إلى بنية أخرى ذات تكاوين ، لكنها تكاوين ملتبسة بعناصر خارجية هي الغناء ، والآلات الموسيقية . وفي هذا المجال لم تكن الموسيقى (كما يقول جان جورج) عنصراً زخرفياً ، وإنما كان تلاحماً موسيقياً - شعرياً . موقع الشعر كان موازياً للموسيقى : لوجوداً مستقلاًه في التنفيذ»<sup>(١٥)</sup> . ففي التراث الإغريقي - اللاتيني . كانت قصائد باندار وسيمونيد ترافقها آلات موسيقية . وعلمنا أن نتظر القرن الثاني عشر كما يقول جان جورج ، كي تبدأ رحلة «انفصال الشعر في أوروبا عن الآلات الموسيقية»<sup>(١٦)</sup> ، لاليعود الشعر إلى المجال الإلقائي البدائي ؛ ولكن يحاول السعي إلى البحث عن مصيره المستقل ، أي عن بنيته المستقلة . ولكن هذا لا يعني أن علاقته بالموسيقى قد انتفت ، وإنما

بدأت تنبني علاقات أخرى بين شعراء وموسيقين ، بين قصائد وموسيقين ، وحصلت لقاءات مهمة بين غوته وشوبر ، وبوسيه وفرلين ، وبول إيلويار وبولنك ، وليوفيري وبريفير .

ولم يشذ العرب كثيراً ، منذ الجاهلية ، عن هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والغناء ، وبين الشعر والموسيقى . وإذا حددوا القصيد بفعل «القصْد» ، فإن هذا الفعل القصدي ، من بعض جوانبه وامتداداته ، «قصد بمعابر الألمان ، فجعل الوزن بترتيب على الإيقاع . والإيقاع جوهر في الغناء . فتقطع البيت الشعري إلى شطرين ، له علاقة وثيقة بالغناء ، والموسيقى ؛ وإن البياض الفاصل بين الشطرين فاصل بين جملتين إيقاعيتين موسيقيتين ، فرضته طبيعة الإشهاد الشفوي ، والغزالي يشير «إلى تكييف دقيق بين إيقاع الكلام والآلات»<sup>(١٧)</sup> .

فالقصيد العربية منذ الجاهلية كانت «غنائية» إنشادية . وفي بعض أحوالها «القائية» . ولكن يدخل الصوت في مختلف الحالات «منغماً» . وفي العصر الأموي ولا سيما في مكة والحجاز ، ازدهر الشعر الغنائي . الشعر الذي يغني . ويروي أن عمر بن أبي ربيعة استعمل البحور الخفيفة ، والأشكال السلسلة في بعض قصائده كي تغنى . ويروي أن عمر كان يلبي طلب المغنين بنظم قصائد لهم . وتبلورت العلاقة بين الغناء والشعر ، في العصر العباسي خصوصاً مع الشعراء «الخمرين» كأبي نواس وشار ، لا سيما في قصائدهم اللينة ، الطيبة اللحن والصوت ، وكان سبقهم ، بالطبع ، العديدون حتى في الجاهلية كالمنخَّل الشُّكْرِي ، وفي العصر الأموي كالوليد بن يزيد . لكن هذا المنحى ، أدرك في الأندلس ، ازدهاراً كبيراً ، تجسد في الموشحات ، وهي التعبير الأكثر التصاقاً بالآلة الموسيقية وبالأغنية . فإنما القصيدة - الأغنية - تتخذ أكثر من أي وقت مضى ، ملامحها ، وقولبها ، وتشاكلها . فهي ، أي الموشحات ، أوعية لحنية يصب فيها الكلام ، وكان «أكثرها مبنياً على تأليف الأرغن والغناء»<sup>(١٨)</sup> . ونظام الموشح ، القائم نسبياً على التكرار ، (أي اللازمة) ، كأنه نظام موسيقي «سوناتا» شعرية . . .

وقد اندفع أهل الموشحات في اتجاههم «الغنائي» أو الموسيقي فاخترعوا «أوزاناً» (أو أوعية) ليست من الأوزان المعروفة والمكرسة . أي إيقاعات جديدة تلبي متطلبات الغناء ، متطلبات الموسيقى . ولهذا يمكن القول إنه للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي ، نحاول القصيدة - الأغنية أن «تنتج تأثيرات مباشرة خاصة بالموسيقى» . فالموشحات ، رغم قلة بعضها ، تقدم البنية الموسيقية على البنية المعنوية . يتراجع المعنى لحساب الإيقاع ، وهذا ما يقرها أكثر فأكثر إلى الموسيقى ، أي إلى الإيحاء بغير «المعنى» المنظوم . وإنما يصير المنظوم كلاً إيقاعياً يرسم حدود الوصل ، والإيحاء ، والتلقي . والشاعر الفرنسي بول فرلين حاول في القرن التاسع عشر ، ومن

خلال مفهومه «الموسيقى هي قبل كل شيء» في الشعر ، أن ينتج تأثيرات من خلال القصيدة ، خاصة بالموسيقى . وقصيدته «أوراق الخريف» ، خير تعبير عن ذلك . (سنعود لاحقاً إلى هذه الناحية) . فالمتطلبات الغنائية ، واللحنية كانت العنصر الأساسي في تكوين «الموشحات» ، والمتطلبات «الغنائية - اللحنية» هي في النهاية عناصر خارجية تربط القصيدة بسواها : أي بالأغنية ، فتلغي «مجانيتها» و«استقلاليتها» لهذا ويمكن الكلام عن الموشحات بأنها على صلة قريبة بالأغنية ، أكثر منها بالقصيدة . وهذا لا يعني أن كل قصيدة تغنى تستفي «استقلاليتها» ، فالقصائد العربية حتى «المعقدة» منها غنيت وأنشدت : قصائد لجرير أو لأبي فراس ، أو لجميل بثينة ، أو عمر بن أبي ربيعة أو لأبي تمام ، والمختني ، أو يشار بن برد أو ابن زيدون . إذ أن هناك فارقاً بين أن تنظم «قصيدة» لتغنى وبين أن تلحن أو تغنى قصيدة موضوعية . الأولى تخضع لمتطلبات خارجية - والثانية تبقى في استقلاليتها ، وإن بدا أنها متأثرة بذاكرة غنائية ، أو أنها نفاذ هوية القصيدة ، إلى هوية الأغنية .

هذه العلاقة بين القصيدة والأغنية/ والموسيقى ، استمرت ولاتزال في القصيدة العربية الحديثة ، لأن المنحى الشفوي استمر ، والمنحى التواصلية المباشر استمر ، ولأن مفهوم القصيدة - الأداة أو القصيدة - الفكرة ، أو القصيدة البوح ، استمر بالرغم من طغيان نصوص ، ومفاهيم كتابية في القصيدة لاعتود إلى اختراع الورق (أو المطبعة) كما هي الحال في الغرب (في القرن الخامس عشر) ، وإنما أيضاً إلى القرن الرابع ، حيث أخذ الشر الشعري بعض دور الشعر ، في تناوله المواضيع التي كانت مقتصرة على القصيدة : كالملاح ، والهجاء ، والغزل ، فخفف بذلك الاتجاه «الشفوي» والتطريبي ، والغنائي . . . فالقصيدة العربية ، رغم كل ما طرحته من شعارات ونصوص ، بقي معظمها متصلاً بالشفوي ، حتى بعض قصائد التفعيلة ، وحتى بعض القصائد النثرية .

فالشعراء التقليديون ، والرومانطيقيون ، والرواد ، والشعراء الذين اقترحوا مفاهيم تتجاوز السائد ، و«النصية» ، و«المكتوبة» ، وتجاوز «قصيدة الأذن» وتخطي البنية الموسيقية التاريخية ، لم يتمكن معظمهم من الإفلات من الشفوي بما يعني ذلك من رواسب «غنائية» ، وخطابية ، وبلاغية ، ووزنية ، وتوازيات ، وجناسات ، وتراكيب تذكر بتراكيب الغناء . صحيح أن هؤلاء الأخيرين تكلموا عن القصيدة المركبة ، والوحدة العضوية ، والموسيقى الداخلية ، المنغلقة والحررة ، ولكن بقي الكثير خارج التطبيق العملي ، أو على الأقل بقي هناك تنازع قوي بين ذاكرتهم التاريخية «المنغمة» ، وبين طموحاتهم في «كتابة» قصيدة تقرأ بصمت في كتاب .



فلا التقليديون أمثال أحمد شوقي ، ومحمود البارودي ، وحافظ إبراهيم ، والجواهري ، ويدوي الجبل ، والأخطل الصغير ، وصالح جودت ، وسعيد عقل ، وأمين نخلة ، تمكنوا من الإفلات من تلك النغمة الغنائية (بالمعنى المغنى) ، وإن بدا عند بعضهم توجهات رمزية ملتبسة (كسعيد عقل ، وأمين نخلة) .

ولا «الحديثون» والمخضرمون ، أمثال السياب ، والبياتي ، ونازك الملائكة ، وحتى أدونيس تمكنوا من كتابة قصيدة مكتوبة . قصيدة لا تلقى ، ولا تسعى إلى تطريب (بالمفهوم الإيقاعي - البلاغي المجهود) . والدليل أن كل هؤلاء لا يزالون يشاركون في أمسيات شعرية ، وفي مهرجانات ، يلقون فيها قصائدهم . والإلقاء هو تجاوز المكتوب إلى الشفوي أي إلى الصوت ، أي إلى التنغيم ، أي إلى تبني عناصر خارجية على القصيدة (الصوت ، المنبر ، الجسد ، الحركات . .) أي إلى العودة إلى الأصول الماضية عندما كانت القصيدة امتداداً لحضور الشاعر ، وامتداداً «للقبيلة» . وهذه أسئلة حرجة نطرحها على أهل «الحداثة» .

كل هذا يعني أن القصيدة العربية الحديثة (مع كثير من شعرائها) ، بقيت أواصرها متينة بالغناء ، وبالأغنية ، وكذلك بالآلة الموسيقية . وهناك عشرات من الشعراء الحديثين لا يزالون يعنونون دواوينهم بالأغاني : «أغاني مهيار الدمشقي» لأدونيس ، «هي أغنية» لمحمود درويش . وهناك عشرات القصائد الثرية التي تحمل عناوين «أغنية» أو «أغان» أو «أناشيد» .

من هنا علينا ، رغم كل شيء أن نفرق بين قصيدة كتبت بعيداً من هواجس برانية ، أي لتكون أغنية أو نشيداً «وطنياً» أو غير وطني ، وهي القصيدة التي يجد فيها المغني ، أو الملحن ، مادة غنائية ، أو لحنية ، (مقطوعة أو سمفونية) ، من دون أن يمسّ بنيتها . . وهذه القصيدة «عامة» ، ومن دون ملامح ، ويمكن أن تكون عمودية (كما هي الحال مع قصائد لأحمد شوقي ، وعلي محمود طه ، وسعيد عقل ، وفؤاد سلمان ، وصالح جودت ، والشابي ، والنجفي ، ونزار قباني ، والأخطل الصغير ، وإيليا أبو ماضي وإبراهيم ناجي ، وقد لحنها وغناها موسيقيون وملحنون ، أمثال محمد عبدالوهاب ، وفريد الأطرش ، والرحبانيان ، ورياض السنباطي ، وسيد درويش ، والقصبي ، وبلغ حمدي ، ومحمد الموجي . .) ، ويمكن أن تكون «حرّة» (على نظام التفعيلة) ، كقصائد لمحمود درويش ، ونزار قباني ، وأيضاً لسعيد عقل ، والسياب ومحمد علي شمس الدين ، ومحمد العبد الله ، وسميح القاسم . . . وقد لحنها وغناها موسيقيون أمثال مارسيل خليفة ، وخالد الهبر ، ويمكن أن تكون حتى قصائد ثرية ، فالرحبانيان لحنّا «الهيبة» في كتاب «النبي» لجبران كما غنت ماجدة الرومي قصيدة لأسي الحاج من «الرسولة

بشعرها الطويل» . . . الخ ، وهذا مانجده أيضاً في الشعر الفرنسي ، ونجربة ليوفيري معروفة ، حيث لحن وغنى قصائد لرمبو ، وفرلين ، وغيوم ابولينير . . . وبودليير . . . وبريفير ، وكذلك نجربة براستر . بهذا المعنى يمكن القول إن كل نص ، أو قصيدة ، ويمكن أن تكون قابلة على شكل أو بأخر ، وفي مستويات مختلفة ، لأن تتحول إلى أغنية ، وإن ظلت بعض القصائد التي حسمت علاقتها بالشفوي لصالح الكتابي ، صعبة التلحين ، أو صعبة التحول إلى أغنية .

إلى هذه القصائد الموضوعية ، والمثبتة ، التي تصير أغاني ، هناك شعراء بارزون كتبوا «قصائد» لتغنى . كتبوا أغاني تحت الطلب ، أو من ضمن متطلبات الغناء . أي بنية سابقة ، ومن هؤلاء أحمد شوقي ، والأخطل الصغير ، وصالح جودت ، وأحمد رامي ، وإبراهيم ناجي ، وسعيد عقل ، والرحبانيان . . . لكن هذه القصائد على أهمية بعضها ، تنتمي إلى فن آخر ، إلى فن الأغنية . أي أنها تفقد كثيراً من خصائصها : المجانية حيث تخدم سواها (أي الأغنية) ، والفنية ، حيث تقع أحياناً كثيراً في السهولة ، أو تخضع للإلزامات خارجية .

إلى القصائد الموضوعية ، وإلى القصائد - الأغاني - هناك فنانون استلهموا قصائد ، أو أعمال شاعر (أو حياته) ، وصاغوا منها مقطوعات موسيقية أو سمفونيات . ونظن أن المقدمات الموسيقية التي وضعها عدد من الموسيقيين لبعض الأغاني والقصائد كفريد الأطرش ، أو محمد عبدالوهاب ، أو محمد الموجي ، أو رياض السنباطي ، هي استلهامات موسيقية من هذه القصائد . وقد استوحى وليد غلمية سمفونية «المتني» من شعر المتني وحياته . . . أي صارت القصيدة هنا مادة أولى تخدم الموسيقى . صارت موسيقى . تحولت إلى لغة أخرى . ذابت في بنية أخرى . تحولت إلى قراءة أخرى . وكتابة أخرى . إن استلهام قصائد لبناء أعمال موسيقية وسمفونية يتم عبر استيعاب بنية كاملة ، واحتواء دلالاتها احتواء خاصاً ، بحيث يتغني الصراع المحتمل بين بنيتين ، تماماً كما هي الحال عندما يستلهم الشاعر بعض السمفونيات ، أو الأعمال الموسيقية ، فتحول هذه الأخيرة إلى لغة أخرى : هي الكلمة ، هي القصيدة ، كخصوصية جديدة طلعت من خصوصية أخرى هي السمفونية مثلاً . لكن عندما تواجه بنيتان كالقصيدة ، مثلاً ، والموسيقى ، إذ تترافقان ، في أمسية أو في تسجيل ، فيعني ذلك ، أن البنيتين معاً ، تتساجلان ، وأحياناً تكونان من طبيعتين مختلفتين ، قصيدة كتابية ، (أو نص مكثف ، مرتب ، صامت) ، وبين آلات ، أو مقطوعات موسيقية ، لحنية أو صوتية ، سواء مرافقة الموسيقى للقصيدة موضوعية سلفاً ، أم كانت ارتجالاً . وهنا لابد من حدوث تشوش معاً ، على صعيد تصادم هاتين البنيتين أو على الأقل هاتين اللغتين ، وطغيان إحدهما على الأخرى ، لا يؤدي بالضرورة إلى إذابة المسافة

بينهما ، وإنما إلى توسيعها . أي تبيان جسمين غريين تلاقيا قسراً .

من هذه الناحية يمكن اعتبار إلقاء القصائد في الأمسيات الشعرية ، أو المهرجانات ، أسمى على القصيدة ، من إدخال العنصر الموسيقي عليها . لأن الصوت يضاف إلى القصيدة مع عناصر كثيرة برانية على «لغة» القصيدة : الجسد ، الحركات ، المنبر ، المكان ، الظروف المحيطة ، وهي كلها أدوات إيصال قد تتناقض مع جوهر القصيدة نفسها ، وتشكل نوعاً من «الإرهاب» الذي يعمي دلالات القصيدة ، ويُبسّطها ويحولها إلى «تصويت» يشوه ما يشوه من المناخ الشعري ، ويعتدي على بنية النص ككل . يُلقى الشاعر هنا ماهو غير قابل للإلقاء ، وينشد ماهو غير قابل للإنشاد ، ويوصل ماهو غير قابل للإيصال (اللهم إلا في القراءة الصامتة) . إذا هناك القصيدة من ناحية ، وعناصر لاعلاقة لها بها من ناحية أخرى : وكما حصل بين القصيدة والموسيقى المرافقة لها ، يحصل بين القصيدة والإلقاء : تصادم جسمين غريين عن بعضهما ، يتبادلان التشويه والإلغاء ، مهما بلغت إرهافية الملقى ، وشفافية القصيدة .

وإذا كان استلهم بعض الموسيقيين قصائد ، وكذلك المرافقة الموسيقية لها ، أيضاً ، عملية الإلقاء ، يمكن ، أن تهدّد وحدة القصيدة ، ومعانيها ، وإيحاءاتها ، وطبيعتها فإن تحويل القصيدة إلى مجرد إيقاعات صوتية (آتية في بعض تجلياتها من التأثيرات الموسيقية) من خلال ماسمي «القصيدة الصوتية» "Poésie Phonétique" أو القصيدة الإلكترونية . . . أو الضوضائية . . . أي تحويل القصيدة إلى مجرد إيقاعات «صوتية» منظمّة حسب إرادة الكاتب ، وقد عرفنا هذا النوع من الشعر مع محاولات في لبنان نفذها عدد من الشعراء ، من بينهم عادل فاخوري . ولهذا القصيدة مصادرها الغريبة ، وقد طلعت من هواجس ابتكار لغة جديدة تتجاوز العلاقات الشعرية الراهنة في الغرب ، ومن بين الذين بدأوا كتابتها حسب جورج هيغيني في «قاموس الدادائية» ، الشاعر الروسي فيلمير كليبيكوف عام ١٩٥٩ ، عندما ادعى «اختراع لغة جديدة سماها -الزأوم-»<sup>(١٩)</sup> . وفي ١٩١٢ «أدخل التكعيبيون ، والمستقبلون الروس الذي كانوا يمثلون الطليعية الروسية أمثال الكسندر كروتشنيغ ، وفاسيلي كامنسكي ، في صلب نصوصهم مقاطع من لغة مفركة . لكنهم لم يتجاوزوا حدود وتأثيرات الهرمونيّا المحاكية أو اللعب على الكلمات» . وفي عام ١٩١٦ أول عمل لترستان تزارا زعيم المدرسة الدادائية . وقال هيغوبال : «اخترعت لغة جديدة . نوعاً من الأبيات بدون كلمات ، أو بالأحرى قصائد نفسية»<sup>(٢٠)</sup> . لكن راوول هوسمان «أول من استعمل في ١٩١٨ في برلين عبارة «قصيدة صوتية»»<sup>(٢١)</sup> . وقد مارس هؤلاء الشعراء وسواهم صناعة قصائد متعددة الأشكال والأنغام . فقصاص هيغوبال مؤلفة من

كلمات مجهولة يركز فيها على القيمة الإيقاعية «البداية» . . . قصائد هوسمان الصوتية قائمة على مجرد ترتيب حروف الأبجدية ترتيباً طباعياً ، وتدعي تفجير الطاقات الإيقاعية في داخل الشاعر . وقد اخترع حروفاً نوعاً ما كبيرة أو صغيرة ، أو ضخمة ، «لأعطيتها طابع الكتابة الموسيقية»<sup>(٢٢)</sup> ، كما يقول الشاعر . وهناك قصائد أخرى تختار كلمات جديدة ، منظمة تنظيمياً موسيقياً . وكتب ريتشارد هولسبينك «قصيدة ضوضائية» مكتوبة تحت تأثير النغمة الموسيقية .

القصيدة الصوتية إذاً ، وتفرعاتها ، وتحليلاتها ، ومسمياتها ، تحاول أن تلغي المعنى المباشر : الفكرة من خلال إلغاء العبارة كوحدة تعبيرية ، لتربط القصيدة بطاقات «الكلمة» أو بطاقات الحرف الإيقاعية . كأنها تربط القصيدة بالنبر ، أو بالصوت ، بل إنها تسحب القصيدة لصالح الإيقاع . وهذا ما أدى ، ولا يزال ، إلى إلغاء القصيدة نفسها ، إلى تجريدها من اللغة . فلا قصيدة بلا لغة . ولا تريد هنا أن نتكلم على فقدان المعنى أو الدلالة ، فالقصيدة ، يمكن أن توافي اللامعنى ، والدلالة الأحادية أو المتعددة وتبقى القصيدة بشروط الوحدة ، وكلية التأثير ، ومن خلال الكلمة بالذات . ولكن تصفية الكلام سواء من طاقته النبرية ، أو الموسيقية ، أو الإيقاعية ، هي تصفية القصيدة لصالح شيء آخر : قد يكون الصوت ، أو النغم ، أو التصويت ، أو الصراخ . صحيح أن بعض الظواهر الشعرية العربية كالמושحات ، وأن عدداً من الشعراء العرب ، حاولوا الاستفادة من الطاقة الموسيقية للكلمة ، حتى جعل بعضهم القصيدة مجرد إيقاع موسيقي كما نجد أحياناً عند سعيد عقل في ديوانه رندلى مثلاً :

ملقى

على الشعر شال

لرندلى

هلا

به

بها

بالجمال . . . (٢٣)

أو في الموشحات :

غصن بان رطيب

قد زها بالطرب

يشني في كتيب

بالصبا عند كتب  
ما لقلبي نصيب  
منه غير التعب (٢٤)

ولكن هناك حداً معيناً من البنائية ، وكذلك من وحدة القصيدة ، ومن كتابتها ، أو نظمها أو حتى ارتجالها . إذ من الصعب ، ومن المستحيل ، أن نستبدل طبيعة تعبيرية بأخرى من غير طبيعتها . يعني من الصعب أن نُحل «الموسيقى» كفن مستقل ، محل الكلام . فالقصيدة تكتب بالكلام . والموسيقى بالنغم . وعندما نتكلم على موسيقى القصيدة ، أو إيقاعها ، أو حتى على شكلها السمفوني ، هو إقفاً ، نعني شيئاً مختلفاً تماماً عن «الميلودي» الخاصة بمقطوعات موسيقية . . . . وعندما نحكي عن موسيقى القصيدة نعني أيضاً العلاقات القائمة بين الكلمات ، والحروف ، والجمل ، وحتى البنية عموماً ، وهي علاقات أساسها الكلام . . . . وطبيعتها الشعرية تختلف عن طبيعة الموسيقى . . . . ونظن أن القصيدة العربية ، التي وجدت تعابيرها في الغناء ، أو في الأغنية ، أخرجت تطور القصيدة عموماً . صحيح أن الموشحات ظاهرة شعرية متميزة ، ولكنها ظاهرة ملتبسة ، تأرجح بين هويتين : القصيدة والأغنية . وغالباً ما تكسب الأغنية . وهذه هي نقطة ضعفها ؛ والقصائد العربية التي نحت هذا المنحى «الموسيقى» الطاغية ، سقطت في الفخاخ التي سقطت فيها الموشحات ، وكذلك القصائد - الأغاني التي ازدهرت في العصرين الأموي والعباسي .

فالسهولة الموسيقية تمس بنية القصيدة مساسها بمداهها الداخلي والتعبري . نقول أكثر : إن قصيدة ذات بنية كثيفة ، ولغة مشغولة ، وعلاقات مركبة من الصعب جداً أن تلحن (وإن كان كل نص ، يمكن أن يكون قابلاً للافتتاح على التلحين) ، بل من الصعب جداً أن تتحد بموسيقى . فلا الموسيقى العظيمة في حاجة إلى الشعر كي تؤكد ذاتها ، ولا القصيدة المهمة في حاجة إلى صوت أو إلى موسيقى ، كي تصل ، أو كي تكتسب تأثيرها . بل على العكس تماماً ، نجد أن قصائد مهلهلة ، رديئة ، يمكن أن تشكل ذريعة لأغان رائعة ، أو لإنجازات موسيقية بارزة . ذلك لأنها جعلت وسيلة لسواها ، أو لأنها باتت عنصراً ثانوياً . ولا نظن أن قصائد لفرانسيس بونج ، أو لنديس روش ، أو حتى لايف بونفوا ، أو لرمبوا (مع أن ليوغيري غنى منه) أو لرينه شار ، أو لسان جون برسي ، أو لبول سيلان ، أو لهولدرن ، أو لجورج تراكل ، أو لبعض قصائد سعيد عقل أو أدونيس ، أو أنسي الحاج ، أو شوقي أبي شقراء ، أو صلاح عبدالصبور ، أو إلياس أبي شبكة ، أو أمين نخلة ، أو توفيق الصايغ ، ويمكن أن تكون «مواد» أو ذرائع صالحة للتلحين . ذلك لأن

القصيدة إذا كانت مهمة ، أو ذات قيمة عالية فإن الموسيقى غالباً ماتشوهها ، أو تشوش تشويشاً تاماً بنيتها ، حتى ولو كانت الموسيقى ذات شأن عظيم . فهذا شيء آخر . فالقصيدة المهمة ، لا تتجه إلى الموسيقى . وإنما تتجه إلى نفسها . غناها منها . والموسيقى ، والأغنية ، والإلقاء المنبهي ، وحتى الصوت ، عناصر برائية ، أو بالأحرى بنى ، أو مواد بنى غريبة عن القصيدة التي تحمل خصوصيتها كقصيدة متحررة من كل ما يهددها ، ويلحقها بسواها ، لا كشكل فقط ، وإنما كطاقة تتجه إلى ذاتها ، لا إلى القبيلة ، فتكون شفوية عبر الفضاءات السمعية ، وتكون بذلك ذات مهمة ، أو وظيفة فتنتفي استقلاليتها ومجانيبتها ، وتصاب في صميم جوهرها الشعري .

## ٢ - علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون البصرية :

إذا كانت الأغنية والغناء عموماً ، والصوت ، والموسيقى ، ومختلف الفنون «السمعية» ، على علاقتها العامة ، وأحياناً الخاصة بالقصيدة العربية ، بقيت مواد «شعرية» مشتركة ، وعناصر خارجية إزاء بنية القصيدة ، وخصوصيتها كفن مستقل ، لا يخدم سواء ، ولا يتجه إلى نفسه ، فهل يمكن أن تشكل الفنون البصرية ، فضاءات تشكيلية ، تداخل القصيدة ، وتتحول إلى جزء منها؟ أو هل تلتقي والقصيدة من خلال هواجس الشعراء والفنانين بوحدة الفن أو بوحدة الطبيعة الفنية؟ وإلى أي مدى يمكن أن نحول - عبر الاستيحاء ، أو أشكال التأثيرات المتبادلة ، بين القصيدة وهذه الفنون البصرية ، لغة الكلام إلى فضاءات تشكيلية ، وتالياً ، لغة الفضاءات التشكيلية إلى كلام شعري أو بالأحرى إلى قصيدة؟ وهل يمكن اعتبار أن اللعب على فراغات اللوحة ، لوناً ، وخطاً ، أثراً في القصيدة الحديثة؟ خصوصاً القصيدة التي حولت الصفحة (الورق) إلى فضاء تستخدمه استخداماً «تشكيلياً» (الفراغات ، القراءات المتعددة - الزوايا ، والأماكن ! وهل يمكن اعتبار القصيدة البصرية امتداداً لتأثير اللوحة في بناء القصيدة؟)

من البديهي القول (كما أسلف وذكرنا) أن اللوحة هي الصورة بمختلف توجهاتها وتفجراتها ، من الصورة - المحاكية ، إلى الصورة المحوكة ، إلى الصورة المفجرة . . . والصورة ، كانت ولا تزال جزءاً من القصيدة العربية ، وغير العربية . فالوصف في الشعر العربي من الفنون البارزة منذ الجاهلية مع امرئ القيس وحتى اليوم ، وإن تغيرت أساليب التعامل معه . وهذا ما يجمعه باللوحة . وهناك شعراء عرب كبار هم وصّافون كبار ، كامرئ القيس ، والبحري ، وابن الرومي ، وأبي نواس ، وشارب بن برد . . . وصولاً إلى ابن زيدون ، فالوشاحين ، فأحمد شوقي ، وأمين نخلة ، وسعيد عقل . . . ومعظم هؤلاء الشعراء ، لم يصفوا وصفاً دقيقاً ، أو

«صادقاً» فحسب ، وإنما تمكن بعضهم من خلق إحياء بالصورة . الصورة المحوكة ، القائمة على المجاز . وأبو تمام والمتنبي وقبلهما ليبد صاغوا صوراً تتجاوز إطار المشهد المحدد ، ونقله إلى الإحياء به . وهذا يقربهم ، على شكل أو آخر من صورة الرمزية الدينامية . هذه الصورة المحوكة - المتحولة ، (والتي يمكن أن نجدها عند بودليير ، وفيكتور هيفو) ، اتخذت مداها في القصيدة العربية «الحديثة» مع الصوفيين ثم مع الشعراء الذين التقوا السوربالية كأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا وإلى حد أدونيس ، وقبلهم توفيق الصايغ ، وإلياس أبي شبكة (الصورة الحسية الحارة) . ففي شعر هؤلاء «الوحات» أو مناظر أو مشهديات ، أو تفجر مخيلة ، وهلوسات صورية ، تتراكم العناصر فيها أو تتداخل ، كما نجد عند التكميين ، أو الدادائيين ، أو السورباليين . فالقصيدة تجاوز اللوحة ، في تحولاتها ، وفي اتجاهاتها ، وتياراتها . وهذا يعني أن الشاعر العربي ، منذ عهده الأولى ، كان «يرى» بعين هادئة أو ملتبهة ، أو هاذية . أي كان عنده إحساس بالصورة كجزء أساسي من اللعبة الشعرية ، سواء تجاوزت هذه الصورة المجال الشفوي كما نجد عند المتنبي وأبي تمام وابن الرومي ( وهو رسام كاريكاتور بامتياز ) ، أم افترستها الالتزامات الشفوية ، والتطورية ، فبسطتها . كما نجد عند معظم الوشاحين . واستعمال عبارة «الصورة الشعرية» ، و«اللوحة الشعرية» ، و«الرسم الشعري» ، و«الرؤية الشعرية» ، وكذلك «الرؤيا الشعرية» ، وهي كلها من القاموس النقدي الشعري ، دليل على هذه العلاقة الشعرية - التشكيلية ، وهذه مقاربات لطالما قرأناها عن قصائد لجبران أو للسياب أو لتحليل حاوي ، ولشعراء قدامى كثر . . . ويمكن الكلام على العلاقة بين القصيدة والنحت (سبق وأشرنا إلى هذه الناحية) ، فكثير من الشعراء استلهموا منحوتات تمثل رموزاً سياسية أو دينية أو اجتماعية أو عسكرية . كما أن عبارة «النحت» دخلت في القاموس النقدي الشعري ، وكلمة «الشعر» دخلت في القاموس النقدي النحتي . وقد قيل عن الفرزدق إنه «ينحت من صخر» . كما حاول بعض الشعراء أن «ينحتوا» قصائدهم لتكتسب بنية المنحوتة المتينة ، وانسيابها ، وصرامتها ، ونضارتها . وهذا ما قيل في بعض قصائد لسعيد عقل ذات الإيقاع النحتي وفي قصائد لأمين نخلة ، وهذا ماسبق وقيل في قصائد لما لرمه وفاليري ، وخصوصاً الشعراء البرناسيين كهيرديا ، ولو كونت دوليل ، وفرانسوا كوبيه . هذه العلاقة «النحتية» تبرز أيضاً في إيقاع القصائد ذات الليونة البطيئة ، ذات المس «البارد» ، المرمر ، حيث «ضربة» القصيدة توازي ضربة الأزميل ، لتؤلف ملمساً شبيهاً بلمس المنحوتة . وإذا شئنا أن نتوسع يمكننا الكلام على علاقة بين الصورة الفوتوغرافية والقصيدة . وقد درج في قاموس النقد أيضاً التحدث على النقل الفوتوغرافي في بعض أنواع الشعر «الواقعي» ، «الذي ينقل الواقع كما هو» . بل ويمكن الكلام على «تكوين أرباسكي» للقصيدة : وقد وصف

بعض النقاد الموشحات بأنها أرابيسكية التركيب من حيث التكرار و«التطريب» العائد إلى التكرار . حتى استعمال «القصيدة الأيقونية» (في النقد الحديث) ، بدأ مكرراً على قصائد قديمة وحديثة منها «المشجرات» ، و«التختيم» ، و«المثلثات» ، . . . وصولاً إلى بعض القصائد البصرية ، أو القصائد ذات التركيب الثابت . (العودة إلى مقال طراد كيسي في مجلة «الأعلام» ، عدد ٤-٥ ، حزيران ١٩٩٢) ص ١١٢ .

على أن هذه المواصفات المشتركة بين القصيدة وبين بعض الفنون البصرية ، تبقى في إطار البنى المستقلة . أي في إطار القصيدة المستقلة بقوة الكلمة ، والتراكيب الخاصة ، وكذلك في إطار اللوحة ، أو الصورة ، أو الرسوم المستقلة بقوة اللون ، والخط ، والفضاء التشكيلي . أي تبقى في إطار «الشعرية» المشتركة التي تربط بين كل الفنون والإبداعات . فالصورة أو اللوحة أو المشهدية في القصيدة هي شعرية . من ضمن لعبة القصيدة . والصورة الفنية هي تشكيلية ، من ضمن اللعبة التشكيلية ، وكذلك الفوتوغرافية ، والنحتية . والعلاقة بينهما تكون اصطلاحية ، أو بالأحرى نقدية ، تعود إلى تشوش في القاموس النقدي ، أو على الأقل محاولة يائسة «لتوحيد الفنون» . معنى هذا أن إمكانية إيجاد قواسم مشتركة ، لا تبدو أكثر من إمكانية لفظية . صورة شعرية في القصيدة ، أو منحى منحني في القصيدة ، أو في المقابل مناخ شعري في اللوحة ، أو إيقاع شعري في المنحوتة . تبقى كل هذه الفنون كليات مغلقة في لغاتها وتقنياتها وإبداعاتها .

لهذا ربما ، توغل الشعراء والفنانون أكثر في محاولة إيجاد علاقات أكثر مباشرة من التلاقي في «الجواهر» ، أي علاقات تتجاوز «التجريدي» ، إلى الملموس والنظري ، إلى التطبيق ، فجزبوا نوعاً من إدغام أو إدخال عناصر من البنى الشعرية في اللوحة ، وكذلك عناصر من البنى التشكيلية في القصيدة ، وقد برزت هذه الظواهر باكراً ، وتبلورت في بدايات القرن العشرين .

ففي المستويات الأولى نجد أبياتاً شعرية ترافق اللوحة . (كما رافقت القصيدة الموسيقى) ، في مخطوطات قديمة عربية وعربية منها مثلاً مواكبة منمنمات بأبيات من سيرة عنترة (انظر رسم «١» ) ، وأيضاً وفي هذا المجال نجد جملاً من «كليلة ودمنة» (وإن ليس شعراً) . لكن الظاهرة تمتد إلى النثر ، وأشعاراً في منمنمات ورسوم إيرانية وفرنسية وهندية (رسم «٢» ) .

في هذا الإطار يتم «إدخال» الشعر مباشرة (كصوت) ولكن أكثر «كصورة» داخل اللوحة . كعنصر تشكيل أو بالأحرى كعنصر «تزييني» . وضمن هذه الظواهر التي تجمع «الشعر بالرسم» ، عمد الشعراء إلى تزيين دواوينهم الشعرية ، وكذلك الأغلفة ، بلوحات ، ورسوم ، إما مستلهمة من مناخ القصائد ، أو مختارة من التراث التشكيلي ، أو من أعمال تشكيلية حديثة



جاهزة . كأن القصيدة التي غادرت الصوت إلى الورقة ، باتت تريد أن تتقدم هي الأخرى  
 كنظر ، أو على الأقل تريد أن يكون لها مرادف تشكيلي يضيف أو يفسر قراءاتها . على أن هذه  
 المحاولات تبقى في الإطار التزويقي ، ويبقى الفضاءان : الشعري والتشكيلي على مسافة ، أي كل  
 منهما على انغلاقه . ونظن أن هذه التزويقات التشكيلية للقصائد تبسط أحياناً دلالات القصيدة ،  
 وتشوهها أحياناً أخرى ، وتطمسها في معظم الأحيان لأنها جسم غريب ، ولغة غريبة ، يقتحمان  
 جسماً غريباً ، ولغة غريبة آخرين إضافة إلى أنهما يشنتان «كلية» . . . القصيدة ، ويضعفان  
 فاعلية العنصر الأساسي في القصيدة أي الكلمة كبؤرة أساسية فيها ، ويكسران العلاقات المحتملة  
 بين الجمل والصور والإقاعات والبنية ، حيث إنها تفقد «استقلاليتها» ، وقوتها الذاتية ، إزاء  
 منافسة الرسم لها . فالقصيدة المهمة لا تحتاج إلى رسوم ، ولا إلى ألوان كي تتقدم ولا إلى  
 تنحيات كي تلمع . حتى الأغلفة الفنية (لوحات ، رسوم ، صور فوتوغرافية) تسهم في تشويه  
 القصيدة أو الديوان .

وتجاوزاً لهذه المظاهر التزويقية ، حاول الفنانون والشعراء بناء علاقات عضوية بين الفن  
 التشكيلي والقصيدة . أي أن يدخل الفنان القصيدة في صلب لوحته . أن تصبح اللوحة قصيدة  
 مرئية ، أو تصبح القصيدة لوحة مرئية . ومن هذه التجارب رسوم ليونار باسكين لإلياذة  
 هوميروس ، والفنان العراقي جواد سليم رسم قصائد الشاعر حسين مردام ، وضياء العزاوي الذي  
 اتخذ من هذه المحاولة شبه اتجاه له رسم قصائد لمحمود درويش ، ويوسف الصايغ ، وبلند  
 الحيدري ، ويوسف الخال ، وكذلك من الشعر الجاهلي ، والعصور الشعرية الأخرى .

وتعتبر تجربة العزاوي من أكثر التجارب تعمقاً ، وتواصلً ، وتجريبية أيضاً ، والفنان اللبناني  
 محمود الزبيباوي رسم (أو أدخل) قصائد أو مقاطع من قصائد لأسي الحاج وأدونيس ، وسمير  
 الصايغ ، وبول شاذول . . . الخ .

والفنان الأردني محمد العامري رسم (أو أدخل) مقاطع من قصائد لشعراء أردنيين في  
 لوحاته . (ولترديد التطرق إلى تجربة الكثير من الخطاطين الذي تفننوا بصياغة الحرف العربي من  
 خلال أبيات أو قصائد أو جمل شعرية . فالحظ أمر آخر قد لا ينتسب حتى الآن إلى اللوحة  
 التشكيلية) ، ورسم أمين الباشا لوحات لناديا تويني وسنغور .

هذه المحاولة الأكثر عضوية بين التشكيل والشعر . ازدهرت في أوروبا خصوصاً مع  
 السوريين والدادائيين ، وبعض الفنانين والشعراء «المغامرين» . فقد تأخى الفن التشكيلي  
 والشعر عند السوريين «وتداخلت» تجارب الشعراء والفنانين ؛ فأخذ مثلاً براك بعض القصائد

لأبولينير وصاغها صياغة تشكيلية (رسم ٣٠)، والشنسكي اشتغل على قصيدة لميشال بوتور (رسم ٤٤)، وجان ميرو على قصائد لرينه شار (رسم ٥٥)، وموندريان على قصائد لسنغور (رسم ٦٦). وقد قام بعض الفنانين الشعراء بتركيب لوحة أدغموا فيها مقاطع من شعر أو نصوص لهم كفرنسيس بيكايا (رسم ٧٧)، أو مالكولم دوغزال . . .

على أن هذه التجارب تبقى تشكيلية أولاً وأخيراً، حتى وإن حاولت الاستفادة من الحركة اللسنية أو جمالية الحرف، ومن مناخ القصائد. فالشعر هنا يتقدم كمفردة تشكيلية. يغادر هويته الشعرية، ليكتسب هوية تشكيلية - لونية، يصبح جزءاً من حركة اللوحة. يشد الفنان إلى نفسه، ويمتصه ويستوعبه، ويحوّله إلى مادة أولى يستخدمها في عمله. فالشعر هنا ليس للقراءة الصامتة، ولا للقراءة الشفوية، ولا للتطريب. الشعر هنا ليرى كمادة شكلية داخل فضاء تشكيلي. كتفصيل «جمالي» داخل فضاء تشكيلي أوسع منه، وأقوى منه. الشعر هنا حرف يخدم لوحة حروفية، أو لوحة تتضمن حروفية. ولكنه حرف يحسه الفنان داخل مناخه الشعري أو الهجائي (النسبي)، حرف داخل سياق لغوي تمحّل إلى شكل، وإلى دلالات يشبه أي تحوّل يحدثه الفنان في المواد أو المواضيع التي يتعاطى معها كالمُنظر الطبيعي، أو الغيم، أو العصفور، أو الوجه، أو الجسد . . . فيحوّلها إلى مواد فنية تخدم بنية اللوحة. فاللقاء هنا أولاً وأخيراً في «الشعرية» (أو الشعر) التي أشرنا إليها في المدخل، يفترق عندما تستخدم هذه الشعرية في فضاء ما، كان تشكيلياً، أو موسيقياً، أو شعرياً.

لكن إذا كان الفنان التشكيلي حوّل الكلام الشعري أي لون وشكل (مستفيداً من جمالية الحرف العربي، واحتمالاته التشكيلية)، وبنية خاصة هي اللوحة، فلأن الشاعر الذي زوّق دواوينه باللوحات وبالصور الفوتوغرافية، حاول أيضاً أن يدخل الرسم، أو اللوحة، أو الصورة الفوتوغرافية في صلب قصيدته؛ أي أن تتحوّل المادة الصورية، هذه إلى جزء من القصيدة، ربما متأثراً بظاهرة الكولاج التي عرفناها عند كثير من الفنانين: براك بيتاسو، بيكايا . . . الخ. والكولاج الشعري هنا يختار مادته الشاعر ارتباطاً بمنآخاته، وهواجسه، ولغته الشعرية. صلاح فائق، محكوماً، بالتجربة السورالية، أدخل رسوماً أو صوراً فوتوغرافية على بعض قصائد (رسم ٨٨)، وكذلك عدد من الشعراء العرب كبلند الحيدري (رسم ٩٩)، وأنسي الحاج، وناديا تويني، وسعيد عقل، والأخطل الصغير . . . على أن الرسوم والصور تتوازى مع القصيدة، وإن تجاوزت التزويقي، لتكون من أجوائها، لتكون نوعاً من الكولاج، وعلينا أن نفرق هنا بين تجربة صلاح فائق مثلاً في استخدام العناصر الصورية، وبين الذين ذكرنا . . .

فصلاح فائق يرى إلى الصور وإلى حد ما جزءاً من لعبته ، بينما الآخرون ممن أوردناهم يرون إلى الصور كعناصر رديفة ، موازية . على أن الشاعر والناقد كمال أبو ديب ، راح ، ربما أبعد من هؤلاء عندما أدخل الرسم ، والصورة ، واللوحة في صُلب «الكتابة» في تضاعيف الجمل والمقاطع ، فصارت جزءاً من هذه الكتابة ، أثرت في طريقة تناول القصيدة ، وفي طريقة قراءتها وفي بنيتها العامة (رسم «١٠» ) . وهذا ما قرب «عمله» من القصيدة البصرية ، أو على الأقل من القصيدة التي تزود فيها رؤية القصيدة وقراءتها . لكن من دون أن يذهب إلى التطريب «الحرفي» أو «الشكلي» ، والتشكيلي الذي مارسه أصحاب القصيدة البصرية . كأن قصيدته وافقة بين مسافتي القراءة والرؤية ؛ وإن غلبت القراءة العناصر البصرية . وأدوين استعمل في بعض قصائده إشارات وأسهماً حملها ما حملها من دلالات . ولكن بقيت الغلبة للكلمة .

هذا اللعب ، بالتشاكل ، في مستوى القصيدة ما كان ليتم ، لو لم ينتقل الشعر من الإيقاع الشفوي إلى الإيقاع البصري ، أي من الإيقاع اللسني إلى الإيقاع الصامت . وهذا يعود كما قال الكثير إلى «اختراع المطبعة» . أي اختراع «الورق» . . . فالكتاب ، والمجلة . . . فالقصيدة صار مكانها الكتاب وصار مسافتها الصمت . ونظن أن أقصى «احتفال» بهذه المسافة الجديدة ، للورقة ، تجلّى في ما أسمى «القصيدة البصرية» ، وما سبقها من محاولات استغلال هذه المساحة الورقة ، وما أعقبها من تحويل الصفحة (الورقة) إلى فضاء تشكيلي شعري (كي لا أقول سينوغرافي) ، إلى مفتاح دلالة الكلام . ونظن أن علاقة القصيدة العربية بالفضاء التشكيلي يتجلّى في هذه الممارسة الشعرية تجليه في القصيدة البصرية .

والقصيدة البصرية التي أثرت في تكوينها اللوحة التشكيلية ، أي علاقة الألوان والخطوط ، وأثرت كذلك في تفجرها «النظرة المستقبلية» ، والحدائية ، التي تبناها بعض الشعراء بعد اختراع السينما ، والفنوغراف . . . ، هذه القصيدة البصرية كان مهدّها الشاعر الفرنسي مالرمة في قصيدته المشهورة «رماية نرد» . . . فآثر بطريقة مباشرة في الشاعر الفرنسي غيوم أبو لينير ، كما أثرت في هذا الشاعر صاحب الديوان المشهور «كاليغرام» (قصائد بصرية) كل من الشاعرين بليز ساندراز ، وجول رومان ، وقد استخدم أبو لينير الصفحة البيضاء لتكون مجالاً لقصيدة بصرية غنائية (رسم «١١» ) ، ترسم بالكلمة والحرف أشكالاً كالنافورة ، والزهرة ، كما تكتب القصيدة في أوضاع عمودية ، (وكانت قبل مالرمة أفقية الحركة) ، وهكذا «أدت الوسائل الطباعة المتطورة إلى غنائية بصرية كانت شبه مجهولة» . ولا يمكن إغفال الدور الكبير الذي لعبته الحركة التكعيبة (مع بيكاييا ، بيكاسو ، براغ) على قيام القصيدة الأبولينيرية .

لكن الدادائيين ، والسور يالين ، من بعدهم ، ذهبوا أبعد من ذلك في قصائدهم البصرية - السمعية ، حيث جعلوا الحرف ، أو الكلمة ، مفردة تشكيلية - موسيقية مكررة تكراراً يذكر بالطقوس البدائية . ومن هؤلاء الشعراء ( وقد ذكرنا بعضهم في كلامنا على القصيدة الصوتية ) ، هيغوبال وكيرت شويتز - ومان راي - وهوسمان . انظر الرسوم ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ . وقد عرفت القصيدة العربية مجارةً للقصيدة أبولينير البصرية فجرب محمد عيتاني (وهو قصاص وروائي أصلاً) مثل هذه الكتابة ونشرها في مجلة «الطريق» في الستينات ، وفي السنوات الأخيرة ظهرت قصائد «الكترونية» ، وبصرية ، لعدد من الشعراء اللبنانيين ، نشرت في جريدة «النهار» ، وفي مجلتي «آي» ، و«ميكروب» (توقفنا عن الصدور) ، وكان من أبرز ممارسي هذه التجربة : عادل فاخوري (وهو أستاذ فلسفة) بعض «قصائده» «بجعة» (رسم ١٦) و«برغشة» (رسم ١٧) و«سحاب» (رسم ١٨) ، وزيث كرم (وهو مسرحي) في «آي» (رسم ١٩) .

ومارست هدى النعماني في ديوانها «هاء تتدحرج» كتابة القصيدة البصرية أيضاً (رسم ٢٠) . . .

لكن السؤال الأساسي ، وبعيداً عن التقويم ، أو المقاربة النقدية ، لماذا يربط انجاز القصيدة البصرية ، بالغرب ؟ لماذا يجعل من غيوم أبولينير مثلاً رائد هذا النوع من الشعر ، والعرب مارسوه ، وبشكل أكثر «تركيباً» وأكثر «لعياً» و«تلاعباً» ، منذ القرن السابع الهجري وربما قبل ذلك . ويمكن ، ومن دون أن نتوقف طويلاً ، أن نذكر من هذا النوع الذي يعتمد في قراءته على وضعه البصري ، أو توزيعه «الجغرافي» «المخلع أو التفصيل» (رسم ٢١) وسمي هذا النمط «المخلعات» إشارة إلى مافيه من تفكك . وطريقة نظمها هي أن يجيئوا بقصيدة ، يقصدون في قوافيها المقصورة إلى نوع من الترتيب ، وبذلك تخرج القطعة أو القصيدة وهي تقرأ عرضاً وطولاً ، طردأً وعكساً ، ثم تُقرأ بالشطرة الواحدة من القوافي الثلاث على وجوه كثيرة لائحصى ، وأول مخلفة في الشعر ظهرت في الأندلس ، على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السلجماني الأندلسي . (ولد ٦٧٢هـ - وتوفي ٧٤٠) .

هذه القراءة غير المحصورة للقصيدة ازدهرت في الشعر الفرنسي في بداية هذا القرن . وتطورت ولايزال يمارسها كتابةً بعض كبار الشعراء كجاك رويو ، وميشيل ديغي ، وأندره دوبوشيه . (يعني العرب سبقوا الفرنسيين نحو ٧٠٠ عام) .

وفي القصائد البصرية «المشجر» (رسم ٢٢) وهو نوع من النظم يجعل في تفرعه على أمثال الشجرة ، وسمي شجرةً لاشتجار بعض كلماته ببعض أي تداخلها .

وهناك القصائد الدائرية ، (رسم ٢٣-٢٤) ، والمثلثة (رسم ٢٥) والمربعة (رسم ٢٦) .

وهناك صنف آخر من الشعر عدّه القدماء في باب البديع تكون القصيدة فيه على شكل خاتم ، منه هذه القصيدة لابن قلاّس (رسم ٢٧) ، وأخرى لصالح بن شريف الرندي (رسم ٢٨) . . .

(وكان في ودنا أن نتوسع أكثر في هذا النوع من القصائد التي سبق بها العرب الأوروبيين بمئات السنين ، والتي لا تزال شبه مجهولة لدى كثير من النقاد والقراء ، فتعطي ريادة «القصيدة البصرية» للغربيين . واللافت في الأمر أن الأوروبيين كتبوا القصيدة البصرية ، بأشكالها المتعددة ، تحت تأثير ظهور المطبعة (١٤٧٠ م) ، ونحت تأثير تنامي الفن التشكيلي ، في حين أن العرب كتبوا هذه القصيدة (وأشدد على عبارة «كتبوا» ) ، قبل المطبعة ، ومن دون أن يكون عندهم حركة تشكيلية بالمعنى الحديث للكلمة ، وهذا دليل على أن الحاسة البصرية لدى العربي قوية ، على عكس مايقول البعض بأن «العرب شعب سماعي» . . .

ولكن إذا كانت القصيدة البصرية العربية (والغربية أيضاً) من نتاج العلاقة القائمة بين القصيدة والفضاء التشكيلي ، حيث إن الشاعر أخذ المبادرة بدل الفنان ، فإن هذه القصيدة لم تكن أكثر من «لعب» و«عبث» ، وظواهر آتية مرتبطة بمناخات وأجواء محددة .

وإذا كانت هذه القصيدة لعبت على فراغات الورقة ، فعددت القراءة ، إلّا أنها ، وبسبب هذه «التشكيلية» الطاغية فيها ، شوشت بناء القصيدة وطرق تلقفها ، وكذلك لغتها . فهي ، وإن أدّت دوراً نقدياً ، أو طموحاً مغايراً إلى كتابة قصيدة تناهض ما هو سائد ، ونمافي «العلاقات التاريخية» أو «المكرسة» في القصيدة العربية (والغربية) ، إلّا أن قيمتها ، عموماً لا تتجاوز ما هو نقدي ، أو احتجاجي ، أو رد فعل . فهي ، وإن استعملت البيت الشعري «قديماً» ، أو «الحراً» حديثاً ، والنثر ، أو الصراخ ، أو النبر تجر القصيدة إلى ما هو خارجها : إلى التزييق من ناحية ، وإلى الأحرافية ، وكذلك إلى اللوحة فتخدم بذلك فنوناً أخرى غير القصيدة «أياً كانت النيات الحسنة شعرية . فالنيت لا تكفي وكذلك النظريات» ، وإذا نجح بعضها في بناء «هرمونيا بصرية» ، فهذا لا يعني أن هذه الهرمونيا البصرية هي هرمونيا شعرية . يبقى الشعر في النهاية ، وتحديداً القصيدة بمعناها اللغوية والدلالية (وبالطبع الشعرية) .

لكن نظن أن القصيدة البصرية ( كما رأيناها عند أبو لينير ، وقبله العرب ، وبعدمهم عند

الدادائيين والسورياليين ، ويعدّهم جميعاً عند بعض الذين مارسوها من العرب في لبنان وفي بلدان عربية وغير عربية) إذا كان لها دور ، ففي سواها ، خدمت من خلال الإحساس بفضاء الورقة (مايوازي إحساس الفنان بفضاء اللوحة) ما يمكن أن نسميه قصيدة البياض ، أو القصيدة التي استغلت مساحة الصفحة لتقيم علاقات كتابية (لا شفية) بين عناصر القصيدة . ونعود هنا إلى تجربة ستيفاني مالومه ، وخصوصاً في قصيدة «رمة نرد» ، والتي كانت بداية لخط طويل ، ومتعدد في الكتابات الشعرية في فرنسا وأوروبا وصولاً إلى أمريكا ، فالى الشعراء العرب .

في هذه القصيدة ، تتحول الصفحة وأحياناً القصيدة الممتدة على صفحات عدة ، وأحياناً إلى الكتاب «نظرية موريس بلانشو ، وتطبيقات جاك رويو وأدمون جابيس وأندره دويوشيه ، وأحياناً غيفيك . . . وألن فانستاين» تتحول الصفحة إلى فضاء تشكيلي ، (بصري : أي ليّرى) تنوزع فيه الجمل والكلمات توزيعاً يلعب فيه البياض ، أي الفراغات ، دوراً يتجاوز ما هو تنزيقي إلى ماهو عضوي . تتحول الفراغات إلى جزء من اللغة ، ومن الدلالات ، وخصوصاً من الإيقاع العام .

ففي هذه القصيدة تتخذ الكلمات والجمل علاقات ببعضها شبيهة بالعلاقات الموجودة ، بين الألوان والخطوط في فضاء اللوحة . وقال الشاعر الفرنسي بول كلوديل «الفراغات (أو البياض) ليس مجرد تزويق للقصيدة ، أو ضرورة مادية مفروضة من الخارج ؛ إنها شرط من شروط وجود القصيدة . . . من حياتها ، ومن تنفسها» . (بول كلوديل ، أفكار في الشعر ، غاليمار ، باريس ، ١٩٦٠) . أي أن الصفحة (المطبوعة) هي هنا تُثرى بقدر ما لتقرأ . وقال بول ايلويار «للقصائد دائماً هوامشها البيضاء الكبيرة ، هوامش كبيرة للصمت» .

وقد تعددت أساليب التوزيع الطبوغرافي (الطباعي) لهذه القصائد ، فمنها ما اتخذ أشكالاً بصرية (ابوليئير) ومنها ما مورس عمودياً ، ومنها ما توازت فيه الجمل ، أو تقطعت ، أو ربت موزعة لتفرض علاقات في اتجاهات عدة أو توجهات مختلفة أو قراءة عمودية لتلبس في قراءة أفقية ، فمنحرفة ، فمتمازجة كما نجد عند شعراء كميثيل ليريس ، ودويوشيه ، وجاك رويو ، وسان جون برس ، وبيار ريفردي ، وألن فانستاين ، وجورج مونبيه ، وميشال بوتور ، ودنيس روش ، وإذا أردنا أن نعمم ، منطلقين من الحدود الدنيا في ممارسة هذه التجربة إلى حدودها القصوى (أحياناً نقرأ كلمة واحدة في أسفل الصفحة محاطة بفراغ هذه الصفحة كما في بعض دواوين ألن فانستاين) نجد أن كل الشعر في هذا القرن بات يستفيد من فضاء الصفحة لتشكيل القصيدة . والشعر العربي ، اليوم ، كأنه يتضمن ، مجمل المغامرات المتصلة بهذه

الكتابة ، فالسياب والبياتي ونازك الملائكة ، وخليل حاوي ، وصلاح عبدالصبور ، وسعيد عقل ، وأنسي الحاج ، ومحمد الماغوط ، وأدونيس ، ومحمود درويش ، وسليم بركات ، وعباس بيضون ومحمد علي شمس الدين ، ونزيه أبو عفش ، وحبيب الصائغ ، وقاسم حداد ، ومحمد القاسبي ، وعلي اللواتي . تجاوزوا الإطار الثابت المعروف لتوزيع البيت (شطران بينهما فراغ) ، إلى أشكال غير محددة ، لعبت فيها الفراغات أدواراً عضوية وإن بنسب متفاوتة بين هؤلاء الشعراء ، وبهواجس متباينة . فالفضاء «التشكيلي» هنا ، هو فضاء كتابي أي شعري (وليس مجرد فضاء بصري جمالي) . والقصيدة لثري ، ولكن أيضاً لتقرأ ، قراءة صامتة . وهنا لابد من الإشارة إلى عمق معنى التعاطي مع مساحة الورقة ، وهو محاولة الحسم مع ما هو شفوي ، أي تحول في بنية القصيدة نفسها : من الطبيعة الشفوية ، إلى الطبيعة الكتابية ، ومن القراءة الشفوية إلى القراءة الصامتة .

وهذا يعني انفصال القصيدة عن الشاعر (كصوت ، وحركات ، وجسد ، وملابس ، وأداء) . لهذا قال ألفرد دوفيني متأسفاً «تفقد القصيدة نصف سحرها عندما تطبع في كتاب» (أي عندما تغادر شاعرها) .

ونظن أن أهمية القصيدة البصرية ، فقصيدة «البياض» ، (أو القصيدة المستثمرة فراغات الورقة) تكمن في تحويلها لغة القصيدة ودورها : لم تعد القصيدة تتوجه إلى القبيلة ، من ضمن وظيفة (شفوية) اجتماعية ، أو حزبية أو سياسية . . . لخب ، ولكنها انطوت على نفسها في كتاب ، في عزلة ، في قراءة متفردة . . . أي في حرية تقبل المعاني والدلالات والإيحاءات .

ولن نتوقف طويلاً عند : إلى أي حد تمكن معظم الشعراء الذين ذكرنا ، أي الذين انخرطوا في لعبة الفراغات ، تمكنوا من التخلص من الإرث الشفوي في كتاباتهم ، (الخطابة ، التصويت «الصامت» ، البلاغة التقليدية ، كي لا يكون هناك ثنائية بين قصيدة يفترض أنها «كتابية» ، وبين عناصرها الشفوية . وهنا لابد أن نشير إلى أن الخيط الذي يفصل الشفوي عن الكتابي دقيق جداً (وهذا موضوع آخر يمكن أن يتناول في مناسبة أخرى) .

لكن الخطر الذي يتهدد هذا النوع من الشعر (أو القصيدة فيأتي إما من انحيازه كثيراً إلى ماهو بصري ، فتتضم القصيدة إلى «ماهو تشكيلي» ، أي إلى ماهو خارجها ، (إلى بنية أخرى) ، وإما إلى ماهو تزويقي ، فتقع القصيدة في جمالية باردة منفصلة عن المناخ الشعري ، وإما أن تسقط في سهولة التوزيع ، ومجانيته ، فتصير الصفحة قالباً جاهزاً لعملية ترتيب عشوائية ، وغير مبررة ؛ وإما أن تنبري فيها الثنائية من خلال تضمينها عناصر خطابية ، وسردية ، و (أي شفوية) ،

وهي التجلي الأقصى لما هو كتابي .

على هذا الأساس يمكن القول إن قصيدة الفراغات (أو البياض) تأثرت باللوحة وتجاوزتها إلى دينامية العلاقة بين الكلمة وبين مساحة الصفحة (كحقل احتمالات غير محدود، وتأثرت كذلك بالقصيدة البصرية - الإيقاعية) أثرت فيها من قبل مع المألوفة . وتجاوزتها إلى أبعد من اللعب المجاني الذي مارسه المستقبليون الروس ، والدادائيون والسورياليون ، والشعراء العرب الذين حذوا هذا الاتجاه . لكن رغم الإنجازات التي حققتها بعض أشكال هذه القصيدة المتعددة القراءات ، فإنها في إفراطها في فتح المقاطع والجمل على بعضها ، من خلال الترتيب الطباعي ، أو الهوامش ، أو أحجام الحروف ، شوشت أيضاً القراءة ، وأدت أحياناً إلى تهديد بؤرتها ومركزيتها ، خصوصاً عندما كانت تمتد «الكتابة» إلى كتاب بكامله أو إلى قصائد طويلة ، وهذا ما نلمسه في قصيدة كمال أبو ديب ، وكذلك عند أدونيس في بعض مطولاته ، حيث تعد التشاكيل عناصر إضافية أو تصبح الجمل ، والمقاطع ، في علاقتها بهذه التشاكيل عناصر إضافية ، كي لا أقول عناصر نظرية جاهزة تبحث عن تطبيق لها في تجارب مفتعلة . وهنا لابد من أن نشير إلى رواسب العناصر «البصرية» (كولاج ، رسوم ، لوحات) التي كانت تدخل إلى القصيدة ، إما بحس أصيل ، وإما بحكم التقليد ، أو بحكم التزييق ، أو بحكم التأثير الشديد باللوحة ، أو بالفضاءات التشكيلية الأخرى ، في هذا الإطار يمكن القول إن قوة قصيدة الفراغات أو (البياض) في العلاقة الجدلية بين المساحة وبين الكلام ، بين الورقة كطاقة تقبل وتقدم أيضاً وبين الكلام كطاقة تقبل وتقدم أيضاً ، من دون اللجوء إلى أي عنصر خارجي كاللوحات ، والرسوم والكولاج . أي رد الفاعلية الشعرية إلى عنصر الكلام ومداه الورقي (التأويلي ، أو الإيحائي) وهذا يعيد إلى الكلمة في القصيدة دورها الأساسي والوحيد . فكما أبعدت القصيدة المكتوبة الشاعر (كصوت . . . وجسد ، وإلقاء) عن القصيدة ، لتصبح الكلمة الفصل للكلمة الشعرية ، فأبعدت بذلك العناصر الشفوية التي يمكن أن تنسب القصيدة إلى فنون أخرى كالخطابة (وهذا يهدد استقلاليتها) ، أبعدت قصيدة الفراغات (أو البياض) مختلف العناصر الخارجية التي أشرنا إليها (الألوان ، الرسوم ، اللوحات ، الصور الفوتوغرافية ، الكولاج) لتستقل بذاتها ، بقوة الكلام ، وبقوة العلاقة المختزلة ، المكثفة ، المحملة بالإيهامات ، والتأويل (غير المحددة) ، مستغنية عن الاستعانة بتلك العناصر لاستكمال بنيتها ، أو لغتها أو إيقاعاتها .



## □ خاتمة □

كان في ودنا أن نتوسع أكثر في هذه المقاربة فتشمل بعض الفنون الأخرى ذات الصلة العريقة بالقصيدة العربية (وغير العربية) ، كالمرسح ، والأوبرا ، والخطابة ، والرقص ، والسينما ، لكن المجال كان أضيق ، لاسيما عندما حاولنا ، على قدر استطاعتنا ، ومن ضمن ماتوفر لنا من مراجع ومصادر ونصوص ، أن نعطي للعلاقة القائمة بين القصيدة العربية الحديثة والفنون السمعية والبصرية ، بعضاً من حقها .

على أن الهدف الأساسي الذي سعينا إلى الوصول إليه ، هو أن القصيدة الشعرية ، كي لا تلبس والفنون الأخرى ، عليها أن تتخلص من كل ما يشدها إلى سواها : من الأغنية ، إلى التطريب ، إلى الصوت ، إلى اللوحة ، إلى الرسم ، إلى الكولاج ، إلى الآلات الموسيقية . أي أن تتقدم عارية ، بقوة الكلمة ، وحدها ، بطاقة الكلمة ، والعلاقات المحتملة ، بين عناصر التجربة الشعرية . وهذا لا يتم ، كما حاولنا أن نبين ، إلا من خلال انضمام القصيدة إلى ذاتها ، وإلى مكانها ، وإلى حقها الأساسي ، أي إلى الورقة . إلى الكتاب . أي إلى المكتوب . بمعنى آخر ، أردنا أن نقول إن المسافة التي قطعتها القصيدة العربية من الشفوي (بكل متطلباته والزماته غير الشعرية) إلى الكتابي ، هي المسافة من الآخر (كمصدر خارجي) ، إلى ذاتها كطاقة لامتناهية من العلاقات الداخلية الحية ، المعبرة ، والدالة ، وكذلك الذاهبة إلى كسورها ، بلا دليل . وحاولنا أن نبين أن هذه الأمور لا تتم إلا بقدرة الشاعر على استيعاب كل ماهو شعري في الطبيعة ، وفي النفس ، وفي الفنون الأخرى ، وصهرها في بنية القصيدة ، كي لا تقع في الثنائية التي تهدد هوية القصيدة ووحدتها العضوية .

على هذا الأساس كان لنا موقف سلبي من تزيين القصائد بالرسوم ، واللوحات ، أو بإدخال الكولاج ، أو اللوحات ، إلى لغة القصيدة . وكان لنا أيضاً موقف سلبي من مرافقة الآلات الموسيقية القصيدة ، أو من إقائها المنبري (أي إدخال الصوت كمصدر خارجي) على القصيدة . فالقصيدة المهمة لا تحتاج حتى إلى شاعرها كي تصل أو لاتصل . فالكتاب مصيرها الأخير . والقراءة المنعزلة هي القراءة الوحيدة القادرة على التأمل ، وعلي اكتشاف طبقات القصيدة ودلالاتها ، ولغتها . لكن هذا لا يعني أن القصيدة لم تتأثر بالغناء ، وبالفضاء التشكيلي . على العكس . استفادت القصيدة من الإيقاع الداخلي للغناء ، وحولته إلى غنائية صامتة ، واستفادت من الفضاء التشكيلي للفنون البصرية ، من خلال تحويل الشاعر فراغات الصفحة أو الكتاب ، إلى حقل دلالات ، وتجارب ، أبعد من الشكالية ، وأبعد من المجانية . إنه الحقل الكتابي

الصامت الذي يحفظ استقلالية القصيدة ، ويحميها من السهولة الموسيقية ، والتشكيلية  
والشكلية التي لمسناها في بعض القصائد البصرية أو الصوتية عند ابولينير ، أو بعض الدادائيين ،  
والسورياليين ، وعند بعض الشعراء العرب الذي جاروهم .

## □ فهرست الهوامش □

- ١ - «القوس والقيثارة» ، أوكتافيو باث ، دار سوي ، بباريس ، ص ١١ .
- ٢ - المرجع ذاته ، ص ١٢ .
- ٣ - المرجع ذاته ، ص ١٤ .
- ٤ - المرجع ذاته ، ص ١٦ .
- ٥ - قصيدة الشر من بودلير إلى أيامنا هذه ، سوزان برنار ، ص ٨٨٥ .
- ٦ - القوس والقيثارة ، ص ٢٥ .
- ٧ - المرجع ذاته ، ص ٣٧ .
- ٨ - الأقلام ، العدد ٤-٥ حزيران ، ص ١١٣ .
- ٩ - قصيدة الشر من بودلير ، ص ٤٠ .
- ١٠ - المرجع ذاته ، ص ٤٣ .
- ١١ - المرجع ذاته ، ص ٥٦ .
- ١٢ - النظرية الأدبية لرينيه ويليك وأوستن وارين - دار سوي ، ص ١١ .
- ١٣ - المرجع ذاته ، ص ١٣ .
- ١٤ - المرجع ذاته ، ص ١٥ .
- ١٥ - «الشعر» ، جان جورج ، ص ١١٥ .
- ١٦ - المرجع ذاته ، ص ١٨ .
- ١٧ - الأقلام ، ص ١١٤ .
- ١٨ - المرجع ذاته ، ص ١١٤ .
- ١٩ - معجم الدادائية ، جورج هوغني ، كلود سيمون ، ص ٢٧٤ .
- ٢٠ - المرجع ذاته ، ص ٢٧٥ .
- ٢١ - المرجع ذاته - ص ٢٧٦ .
- ٢٢ - المرجع ذاته - ص ٢٧٧ .
- ٢٣ - رندلي ، سعيد عقل ، ص ٢٣ .
- ٢٤ - جامع بالدال ، صلاح الدين الصفوي .

## □ فهرست الرسوم والصور قصائد □

- ١ - شعر يرافق المنمنمات .
- ٢ - من كلیلة ودمنة .
- ٣ - لوحة لبراك .
- ٤ - قصيدة لألشنسكي .
- ٥ - میرو - أراغون .
- ٦ - موندريان .
- ٧ - فرانسیس یكایا .
- ٨ - من دیوان صلاح فائق .
- ٩ - من دیوان بلند الحیدري .
- ١٠ - من قصيدة «الأضداد» لكمال أبو دهب .
- ١١ - غيوم أبولينير .
- ١٢ - هيفويل .
- ١٣ - شويتز .
- ١٤ - راي .
- ١٥ - هوسمان .
- ١٦ - «بجعة» لعادل فاخوري .
- ١٧ - «برغشة» لعادل فاخوري .
- ١٨ - «سحاب» لعادل فاخوري .
- ١٩ - «آي» لرثیف كرم .
- ٢٠ - من قصيدة لهدى النعماني .
- ٢١ - الخلق .
- ٢٢ - المشجر .
- ٢٣ - قصيدة دائرية .
- ٢٤ - قصيدة دائرية .
- ٢٥ - قصيدة مثلثة .
- ٢٦ - قصيدة مربعة .
- ٢٧-٢٨ - قصيدتان في «التخميم» .

فَأَسْلَمَ مَنْ جِئُوا بِهِمْ وَاتَّخَذُوا آلَ الْكَافِرِينَ  
وَأَجَابُوا فِي الْأَفْئِدَةِ وَالْجَنَابِ وَالْجَنَابِ

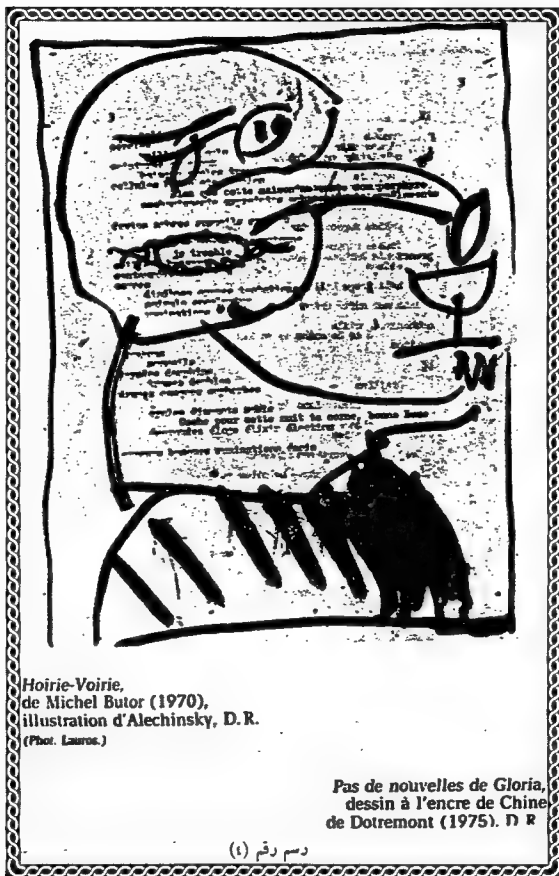


فَكَانَ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يَأْتُونَكَ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ  
وَلَا يُغْنِي عَنْهُمْ كَيْدُهُمْ وَلَئِنَّ اللَّهَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ  
فَكَانَ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يَأْتُونَكَ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ  
وَلَا يُغْنِي عَنْهُمْ كَيْدُهُمْ وَلَئِنَّ اللَّهَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ



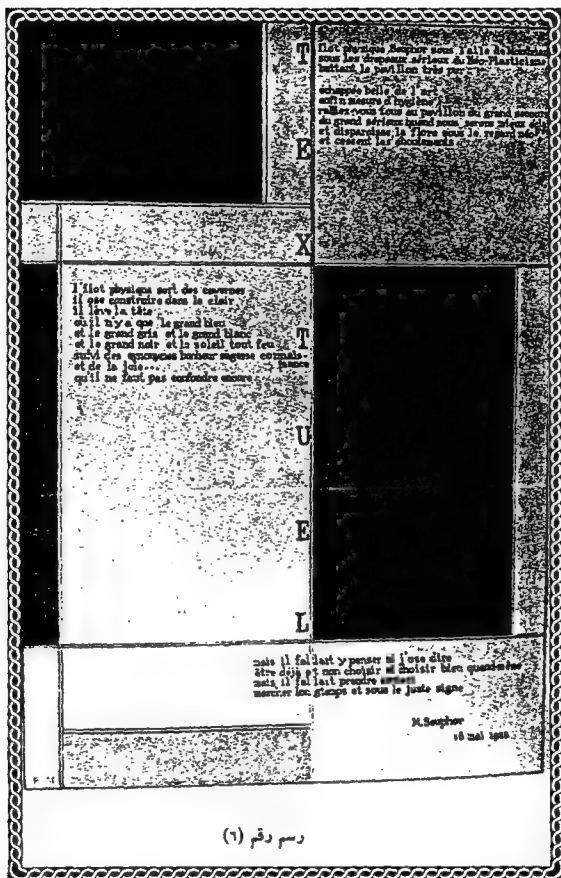
رسم رقم (۲)



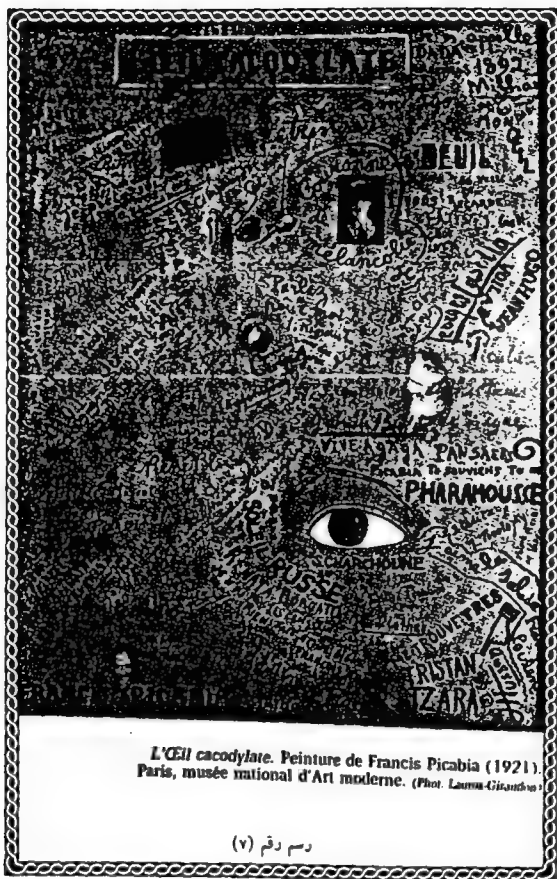








رسم رقم (٦)



رسم رقم (٧)



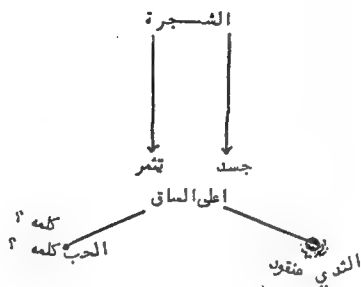
### New chairman

رسم رقم (٨) (من ديوان مقاطعات وأحلام)



رسم رقم (١) (من ديوان "حوار عبر الأبعاد الثلاثة")

قصيدة الكلمات التي تدور أجساداً



الدراس

غابة تنمو في كافتها  
تشابهت عرائش طحالب  
زهود الليمون لقرنفل  
ورعتر وديس تحشوه أفاع  
سجود بلتمع الضوء  
أحياناً خلل لغابه

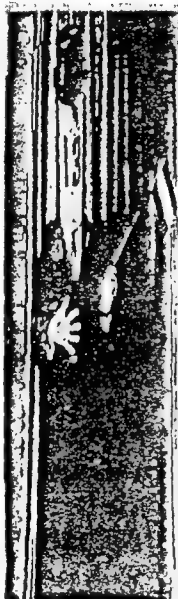
دسم رقم (١٠)

# La colombe poignardée et le jet d'eau

Douces figures post<sup>card</sup>es  
MIA MAREYE  
YETTE LORIE  
ANNIE et toi MARIE  
où êtes-  
vous à  
jeunes filles  
MAIS  
près d'un  
jet d'eau qui  
pleure et qui prie  
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de Billy Dalise  
O mes amis partis en guerre ? Où sont Raynal Billy Dalise  
J'allais vers le firmament ? Où sont les noms de mélancoliques  
Et vos regards en l'eau dormante ? Où sont les pas dans une folie  
Meurt-il mélancolique ? Où est Cremnitz qui s'engage  
Où sont-ils Braque et Max Jacob ? Où est le souvenir mon âme a pleuré  
Dernier aux yeux gris comme le ciel ? Où pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NOUD SE RATTIENT MAINTENANT  
Le soir tombe O sanglante mer  
Jardins où saigos abondamment le laurier rose fleur guerrière



**KARAWANE**  
 wüario kampa & bim bamla  
 grassica mpla haka horem  
 legla koramek  
 ligo; bloko russe la kapa  
 holake holala  
 anlogo bung  
 blago bung  
 blago bung  
 booso lataka  
**I H I X**  
 schampi wulla wassa dolo  
 hej latta goren  
 sching zumbado  
**WIMI SEME ENE SEME**  
 tumba ba-umi  
 kusagauma  
 ba-umi

Hugo Ball  
 récitant ses poèmes  
 au cabaret Voltaire.

Poème phonétique  
 de Hugo Ball.

رسم رقم (۱۲)





"L'Esprit  
de notre temps",  
sculpture en bois  
de Raoul Hausmann,  
Berlin, 1918.

"Sonata"  
de Kurt Schwitters  
pour "Mecano" 4-5  
accompagné  
d'un collage.  
Leider, 1923.

Grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
bum bimbim bam bimbim  
bum bimbim bam bimbim

Tila lola lola lola  
tila lola lola lola  
tila lola lola lola  
tila lola lola lola

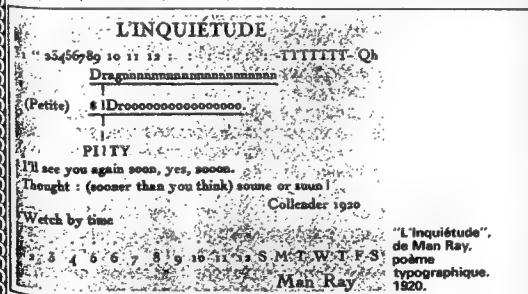
Grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
grim glim gnim bimbim  
bem bem  
bem bem  
bem bem  
bem bem

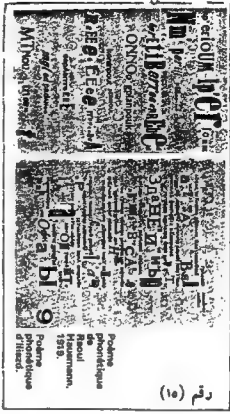
Tata tata tui E tui E  
tata tata tui E tui E

رسم رقم (١٢)

ba-umf

Ceux qui pratiquèrent avec le plus de persévérance ce mode d'expression sonore sont incontestablement Raoul Hausmann et Kurt Schwitters. Chronologiquement, Raoul Hausmann vient en tête puisque dès le printemps de l'année 1918 à Berlin, en toute





رقم (١٥)

رقم (١٧)



رقم (١٦)

عادل فاخوري

بفتی می و



در روز  
وز

### معين الخاسر؟

طاولہ غوری  
رسم رقم (۱۸)

رقم ۱۹

رقم ۱۹

وَسِعَ نَفْسَهُ كَلَامًا وَتَهُ

سُكُلُ نَفْسِهِ خَلَقَتْ رَأْفَتَهُ وَرَأْفَاتُ  
رَأْفَاتِهِ مَزِيدٌ بِرَأْفَاتِهِ  
رَأْفَاتِهِ مَزِيدٌ بِرَأْفَاتِهِ  
رَأْفَاتِهِ مَزِيدٌ بِرَأْفَاتِهِ

رسم رقم (٢٠)

داه نسوی	بنه داری شنه سلم	بسمه حسینی	منه داری الهام و التکلیف
بسمه حسینی	لعلب شد کو حورانه	منه الضعی	فی عمل الدج من جسدی
بسمه حسینی	حد فی قلبی له الم	و حسرتی	در بلای نیه بالرسد
بسمه حسینی	من لعلب شد کو حورانه	سبح الفنا	قد رتالی بیه ذوالحد
بسمه حسینی	ملیجی ویدایه عدم	لعلب حسینی	من رتالی الحسن شنه
بسمه حسینی	وجه من نزع من خورانه	اذا انشأ	قلن بعدا بلا قود
بسمه حسینی	مدح بالهدیه منتهم	عاجل قود	قد کوی قلبی مع الکبه
بسمه حسینی	منه لعلب شد کو حورانه	بسمه حسینی	أخذ الحو الریحی بینه
بسمه حسینی	منه لعلب شد کو حورانه	لعلب حسینی	منه من شد النوا جلدی
بسمه حسینی	منه لعلب شد کو حورانه	اذا رتالی	سالم الامور فی البلی
بسمه حسینی	منه لعلب شد کو حورانه	لعلب حسینی	و من سولی و من سولی
بسمه حسینی	منه لعلب شد کو حورانه	بسمه حسینی	موریل و جود مع النوا

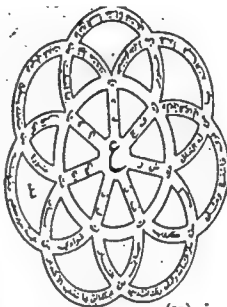
(یکوی ۱۹۷ - ۱۹۸)

دسم رقم (۲۱)



لوردة لاهم بفرمانك لما  
كسوت على اكله بلبله كسك  
لحمه بلبله فكم بفرم ايه  
لكل اوسه ورا حبه اى  
لور اكله باه باه باه  
لور اكله باه باه باه

لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه  
لور بده اكله باه باه

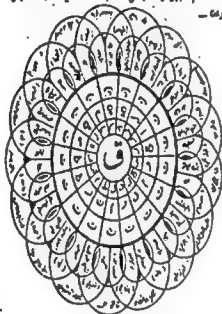


رسم رقم (٢٢)

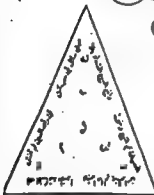
ومن تأمل هذه الدائرة المركبة تبين لنا الملاحظات التالية :

- ١ - كل بيت يتركه بحوله كمن وجه ينتهي .
- ٢ - نهاية كل بيت مكملة في سطح الذي بعده .
- ٣ - عكس بداية البيت الأول تنقل وتالية الأخير .
- ٤ - هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سماعية .
- ٥ - دمانان فالترتان مركبتان ، أكثر تشعبها من الدائرة المركبة السابقة ، يتألف من ابن الانجليزية نظمها في المديح .
- ٦ - طريقة قراءة كل منها على الشكل التالي :

لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه



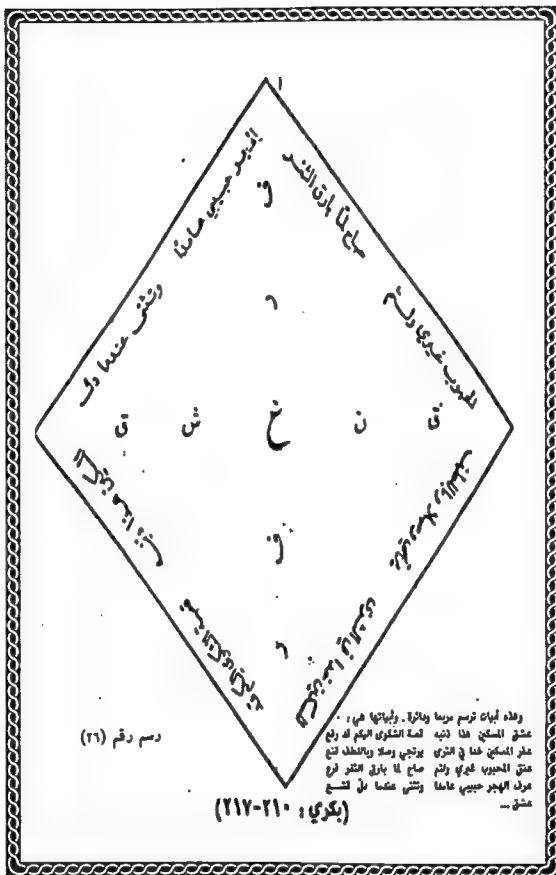
رسم رقم (٢٤)



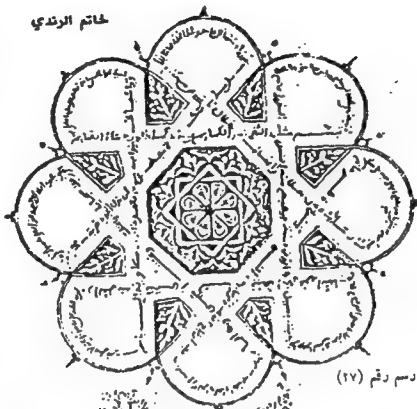
رسم رقم (٢٥)

لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه  
لورده باه باه باه باه

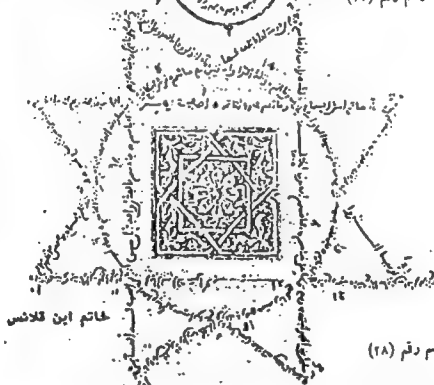




خاتم الرندي



رسم رقم (٢٧)



خاتم ابن قلاش

رسم رقم (٢٨)

## □ المصادر والمراجع العربية □

- ١ - مواقف - عدد ٢٤-٢٥ / ١٩٧٣ .
- ٢ - أقلام - عدد ٥ / ٦ / ١٩٩٢ .
- ٣ - أي (من دون تاريخ) - على الأرجح في الثمانينات .
- ٤ - ميكروب (من دون تاريخ) - على الأرجح في الثمانينات .
- ٥ - مقاطعات وأحلام - صلاح فائق - لندن ١٩٨٤ .
- ٦ - حوار عبر الأبعاد الثلاثة - لبلند الحيدري - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٧٢ .
- ٧ - رندلي - سعيد عقل - المكتبة العصرية (١٩٦٠) .
- ٨ - «أجمل الموشحات» (اختيار د . ميشال عاصي) عن «دار النهار» ، بيروت - ١٩٦٨ .
- ٩ - «لسان العرب» .
- ١٠ - المنهاج - حازم القرطاجني .

## □ المصادر والمراجع الأجنبية □

- *Poèmes ENPROSE, depuis Baudelaire Jusqu' à nos jours.*
- *La Poésie, Georges Jean, Seuil-Paris, 1966.*
- *Linguistique et Posétique, Daniel Delas et, Jacques Filliolet Librairie Carousee, Paris 1974.*
- *L'Arc et La Lyre, Octavio PAZ, Gallimard, Paris, 1956.*
- *La Théorie Littéraire, René Welleck et Austin Waren, Seuil-Paris 1972.*
- *Dictionnaire du Dadaïsme, Georges Hugnet, Claude Simon, Paris.*
- *Calligrammes, G. Appollinaire.*
- *Poesie, S. Mallarmé.*

## □ الأستاذ عبد العزيز السريع — رئيس الجلسة □

شكراً للأخ الأستاذ بول شاؤول على التزامه بالوقت ، وعلى العرض الطيب وأدعو الآن الدكتور معجب الزهراني لعرض تعقيبه أمامكم ، والدكتور الزهراني ولد في المملكة العربية السعودية عام ١٩٥٤ م ، وقد حصل على الدكتوراه من السوربون في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩ ، وذلك على أطروحة بعنوان : «صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة» .

يعمل حالياً أستاذاً للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية بكلية الآداب — جامعة الملك سعود ،

عمل مراسلاً ثقافياً في باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ، ثم مديراً لمكتب جريدة عكاظ في باريس ، أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة دراسات شرقية ، الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والانجليزية .

عضو بلجنة التخطيط للثقافة العربية التابعة لليونسكو ، شارك في ندوات ومؤتمرات ثقافية في المملكة ومصر والمغرب وإسبانيا ، نشر العديد من البحوث والدراسات في مجلات محلية عربية وفرنسية ، خصوصاً حول إشكالية الآخر ، وهو بصدد الإعداد للنشر في مجموعة من الكتب النقدية فليتفضل .

## □ تعقيب د . معجب الزهراني \*

العلاقات بين الأشكال الفنية ، اللغوية وغيرها ، أحد المحاور الأساسية في النظريتين النقدية والجمالية منذ أفلاطون وأرسطو إلى هيجل وكروتشه واثنين سوريو مروراً بالمحافظ وحازم القرطاجني ، ولا غرابة في ذلك مادام الفن ، ومختلف أشكاله ولغاته وأزمته وأمكنته ، إنجازاً إبداعياً تتداخل وتتواصل فيه العناصر والأدوات والتأثيرات والحدوس ، إن في لحظة إنتاجه وتوزيعه ، وإن في لحظات تلقيه وتذوقه وتكريسه ، من هنا فإن كان تاريخ الفن ، مثله مثل تاريخ المعرفة البشرية عموماً ، يكشف عن نزوع أشكاله نحو التمايز و«الاختلاف» خلال سيرورات تطورها وتحولها ، فإن هذا التاريخ نفسه يؤكد أن استقلال وتمايز هذه الأشكال ، لا يعنى أبداً انفصالها التام عن بعضها البعض ، ولا يفضي بالتالي إلى العزلة والقطيعة المطلقة فيما بينها .

ولعل في المفاهيم التي حاولت تحديد طبيعة الفن باعتباره «إلهاما» أو «محاكاة» أو «تخييلاً» أو «انزياحاً» أو «شكلاً رمزياً» ، ما يشير إلى أن الأشكال الفنية من طبيعة جوهرية واحدة ، وأن كل شكل منها ليس أكثر من «كائن» ، ينتمي إلى ما يسميه هيجل بـ «ملكة الفن الشاسعة» .

في بحثه الذي بين أيدينا يحاول بول شافول إجراء مقارنة نقدية لإحدى تجليات هذه القضية محصورة تحديداً في «علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية» ، كما يتضح من عنوان الدراسة .

ورغم أن القراءة الأولية لهذه المقاربة لا بد وأن تتلمس فيها العديد من الجوانب الهامة والممتعة حقاً إلا أن هناك أموراً مما يحسن التوقف عندها والانطلاق منها إلى حوار أكثر جدية مع بعض الطروحات المركزية في المقاربة . ومراعاة لطبيعة «التعقيب» الذي يجب أن يكون مختصراً ومركزاً فإنني سأتوقف فحسب عند قضيتين أساسيتين في هذا البحث ، كما في أي بحث نقدي . الأولى منهما تتعلق تحديداً بالمفاهيم التي تشكل صلب الجهاز النظري الذي تنهض عليه المقاربة ، والقضية الثانية تمس آليات استخدام وتوظيف هذه المفاهيم لحظة التطبيق ، وما يتولد عن هذه الآليات من نتائج كان لا بد وأن تعلنها المقاربة كخطاب ، سواء أراد الباحث ذلك ووعاه أم لا .

---

● النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

وللإيضاح أؤكد قبل مناقشة هاتين القضيتين ، أنني أتعامل مع الباحث من خلال الدراسة التي بين يدي ، أي باعتباره ناقدا لا باعتباره شاعرا له تجربته الإبداعية الخاصة والهامة في سياق الإنجاز الشعري العربي المعاصر . ذلك لأن الخطاب النقدي هو الأرضية المشتركة فيما بيننا ، ومهما قيل ويقال عن إبداعية وفنية هذا الخطاب ، التي قد تنتقل إليه من موضوعه بالعدوى أو بالمجاورة ، فإنني ممن يتعامل مع الإنجاز النقدي باعتباره إنجازا «معرفيا» بل وينزع نحو «العلمية» ، خصوصا وأنه يستمد من الألسنة الحديثة جل مفاهيمه ومصطلحاته ومقولاته ، فأمل أن يعذرني الباحث الكريم إن ورد في تعقيبي هذا ما يكشف جوانب الخلل المنهجي في مقارنته ، إذ لو أردت التوقف عند الجوانب الإيجابية فيها ، لطال بنا الحديث ، وهذا عما لا تسمح به طبيعة التعقيب كما أشرت إليه أعلاه .

بعد هذا الإيضاح ، أو الاحتراس ، أشير فيما يتعلق بالقضية الأولى ، إلى أن مفهومي «الشعر» و «القصيدة» ، يشكلان معا الناطم الأساسي للجزء النظري من المقاربة ، ونظراً لأهميتها ، يكرس الباحث «المدخل» ، — ويشكل حوالى ثلث الدراسة — لمناقشة معانيهما ودلالاتهما ، وكأنما هو أيضاً ممن يمثل لتلك المقولة الكانطية ، التي تلح على ضرورة البدء بتحديد المفاهيم كخطوة منهجية أولى وضرورية لإنجاز أي خطاب معرفي يسعى إلى فهم وتعليل الظواهر والعلاقات .

وإذا كان الباحث ينطلق في هذا الجزء من فرضية وجود خلط و«التباس» بين معاني هذين المفهومين ، وبالتالي بين الظواهر التي يحيلان إليها ويسميانهما ، فمن المنطقي والمشروع أن نطرح من جهتنا التساؤل التالي : إلى أي مدى استطاع الباحث أن يجلي هذه القضية ، وأن يزيل أو يحد من ذلك الالتباس المفترض بين «الشعر» و «القصيدة» ؟ .

لقد أشار بورخيس ، وقبله بول فاليري ، إلى أن بعض الكلمات تبدو لنا سهلة واضحة و «مفهومة» في المعتاد من الأحوال ، لكننا ما إن نحاول تحديد معانيها الدقيقة حتى نكتشف أننا أمام صعوبات مرعبة ، وقد تدفع بنا إلى العودة مرة أخرى إلى أقرب المعاني «الشائعة» و «الغامضة» ! .

هذا في اعتقادي ما حصل للباحث ولي معه بالتالي ، إذ إنني خرجت من قراءة هذا الجزء النظري من الدراسة ، بما زاد من التباس وتداخل دلالات «الشعر» و «القصيدة» ، وقد كنت أحسب أنهما واضحا وبسيطان حد الشفافية . ولعل السبب الرئيسي في هذا يعود إلى أن الباحث ينتقل بخفة ومهارة ، أغبطه عليها ، من الاستخدام الاصطلاحي إلى الاستعمال المجازي ،

مما يجعل المعاني تتحدد وتتضح مرة وتعمم مرة أخرى ، في ذهني على الأقل .

فمفهوم «الشعر» - الذي يرادف عنده الشعرية - من العمومية بحيث ينسحب مدلوله ، كسمة وصفة على «كل شيء» لأنه كامن في كل شيء» (ص ٢) . ومن حيث المبدأ ، قد لا يكون هناك مجال للاختلاف مع الباحث ، الذي يعايش العالم ببصر وبصيرة شاعر خصوصاً وأنه يؤكد مرتين ، في نفس العبارة ، على «نسبية» وجود أو حضور «الشعر» أو الشعرية في أشياء العالم وكائناته وعلاقاته .

لكن ما إن نعاين الأمور من منظور الفاعلية الإجرائية الإنجازية ، حتى تبدأ الاختلافات فلا تنتهي ، إذ من الواضح جداً أن القول بأن «الشعر يكون في الأشخاص والأحداث والموقف السياسي والكلام اليومي وفي وجه المرأة بل وفي الحبل والغراب» ، قول جميل لكنه لا يستقيم ولا يفضي بنا إلى نتيجة في مجال الدرس المعرفي . إذ إن الأمر يتعلق هنا بصيغ تعميمية ، لا يمكن أن تستند إلى غير الذائقة الفردية والرؤية الذاتية التي قد لا تقبل أى تحليل .

فالشعر (Poésie) أو الشعرية (Poéticité) أو (Poétique) يمكن أن يدرك أو يحس «حديسياً» أو «ذوقياً» في مختلف الأقاويل الشعرية ، من قصيدة وقصة ورواية ومسرحية وخطبة . . ، بوصفها أقاويل تنهض على لغة مجازية ، استعارية أو كنائية ، بدرجة أو بأخرى كما قد تتجاوز هذا المعنى فنسلم بأن شعرية ما يمكن تلمسها في الأشكال الفنية غير اللغوية - بالمعنى الاصلاحي لكلمة اللغة ، باعتبارها هي أيضاً نتاجاً للخيال والإبداع ، وتشترك بالتالي مع الأقاويل الشعرية الأولى في الانتماء إلى «الأشكال الرمزية الفنية» ، بالمعنى الذي يعطيه كاسيرا (E. Cassirer) لهذه التسمية . ما إن نخرج عن هذين الإطارين فنسحبها على أشياء الطبيعة وعناصر الكون الأخرى ، حتى ندخل في خلاف أعيان المشتغلين بعلم الجمال وفلسفة الفن ، ولا يمكن أن يجدي أو يفضي إلى نتيجة ، لأنه من طبيعة ميتافيزيقية ، بل ميشولوجية لاهوتية ، ويتيح لكل طرف أن يخرج من الجدل بنفس القناعات التي دخل منها إليه ، فقد أقتنع مع الباحث أن في موقف ذلك السياسي شعرية ما ، وقد أجدها معه في الكلام اليومي وفي وجه المرأة وفي الجبل أو الغراب ، لكنه من غير المتوقع أن أتحمك من إقناع المتلقي - السامع أو القارئ - بجديّة ما أقول ، إلا إن ضمنت أنه هو أيضاً يتموضع في نفس المنظور الذي أعين منه الأمور .

وهنا لا جدوى البتة من الاستطراد في سرد الشواهد والأمثلة الذي قد يفضي إلى مزيد من التناقض كما حصل للباحث ، وهو يؤكد مرة على «أن العالم ليس أعمى» وفي سياق آخر يؤكد أن «عالم الطبيعة أعمى» ، قبل أن تخضع عناصره ومواده الأولية لعمليات التحويل والتشكيل الفني (من ص ٢ - ١) .

وتزداد الأمور اضطراباً وعتامة حين ينتقل الباحث إلى مفهوم «القصيدة»، إذ يستعمله مره بالمعنى الاصطلاحي الشائع في أوساط المشتغلين في حقل الإنجاز الإبداعي والتقدي، أي كسمية لهذا «الجنس» أو «الشكل» اللغوي الأدبي الذي ينصرف إليه الذهن حين يقال هذه «قصيدة» وتلك «قصة قصيرة» أو «رواية» أو «مسرحية»، أي أنه يقابل هنا كلمة *Poème* بالفرنسية كما هو واضح .

ومرة أخرى يعود إلى الاستخدام المجازي التعميمي فتصبح عنده «اللوحه قصيدة» و «السمفونية قصيدة» و «المنحوتة قصيدة» وهكذا (ص ٦) . ولعل من الواضح هنا أن دلالة هذا المفهوم ، وبالأصح هذا المصطلح ، تتداخل مع دلالة «الشعر» أو «الشعرية» ، فتزداد العلاقة بينهما التباساً ، عوض أن تتحدد وتتضح باعتبارها علاقة «عام» «بخاص» و «كل» «بجزء» ، وظاهرة بإحدى تجلياتها كما يوحي به مقال الباحث في مستهل المدخل . فالتسمية في هذا السياق مهمة لأنها دليل هوية ، والتساهل في إطلاقها على غير مسمياتها يحول الخطاب النقدي إلى إنشاء لامرجعية له خارج ذات منتجه . وألح على هذا الجانب لأن الأمر لا يتعلق هنا باختلاف في وجهات النظر ، وإنما بخلل أساسي في منهج المقاربة يكاد يجعلها في نهاية المطاف ، تبدو وكأنها تناقض نفسها بنفسها كما سنرى لاحقاً .

فيما يتعلق بالجانب التطبيقي نصادف في البدايات سلسلة من الطروحات مدعمة بالكثير من الشواهد والأمثلة ، التي تشير إلى عمق وتعدد أبعاد العلاقات بين القصيدة – العربية وغيرها – وبين الفنون السمعية والبصرية . لكننا نفاجأ بعدها مباشرة بأن الباحث سريعاً ما يتحول عن موقف الدارس المستقصي والمحلل لجوانب وتحليلات هذه العلاقات ، إلى موقف محاكمتها معيارياً ليكشف سلبياتها ، بل ويصل به الأمر إلى محاولة إنكار أي إمكانية وجودها كقيمة إيجابية أصلاً ذلك لأن الباحث يغلب ميله الشخصي إلى إحدى أشكال القصيدة الأكثر حداثة ، وهي «قصيدة الشر» فيحولها وفق آلية اختزال وحصر وتضييق للمعنى ، إلى «معيّار» للنص الشعري النموذجي (المثالي) الذي لا يكتب إلا ليقراً بصمت ، وفي عزلة حتى عن نَفَس وصوت وجسد الشاعر ذاته ! . من هنا ، ورغم تسليمه كما قلنا بعمق العلاقات بين الشعر والفنون السمعية ، لا يلبث أن يؤكد على أن الموسيقى والأغنية لا يمكن إلا أن «تشوه وتشوش دلالات القصيدة» باعتبارها من طبيعة مغايرة ومناقضة لطبيعة الشعر (؟) فالقصيدة الحققة عنده لا تقبل مجرد «الإلقاء» فكيف بها تنشد وتغنى بمصاحبة أدوات من خارجها؟

لقد نسي الباحث ، أو أنساه منطق ، أن الأداء الشفوي للنص الشعري ، في كل اللغات



والآداب ، يشكل «أحد أوضح صور التلازم بين الشعر والموسيقى والغناء» كما يؤكد ذلك باحث مثل المغربي محمد الماكري (انظر الشكل والخطاب ص ٢٨ وما بعدها) . ولو عاد إلى الدراسات الألسنية الجادة والعميقة ، وإلى ما يعرف بالصوتيات الأسلوبية تحديدا ، لأدرك الأهمية القصوى للقيم الصوتية ، تعبيريا وجماليا ، في النص الشعري على وجه الخصوص ، وسواء كان مصدر القيم الإيقاعات الخارجية المنتظمة في القصيدة التقليدية ، أو الإيقاعات الداخلية — من نبر وتقسيم ووقفات — المفككة والموزعة بطريقة جديدة في القصيدة الحديثة بمختلف أشكالها .

هذا أيضا ما يمكن أن يقال فيما يتعلق برؤية الباحث للعلاقات بين القصيدة والفنون البصرية — التشكيلية وغيرها — ، فهو يلح من جهة على أهميتها ثم يحاكمها في نهاية المطاف باعتبارها «لا أكثر من تزويقات تشكيلية تبسط دلالات القصيدة ، وتشوهها أحيانا أخرى وتطمسها في معظم الأحيان» لأنها ، كما يقول «جسم غريب ولغة غريبة يقتحمان جسما غريبا ولغة غريبة» ! (ص ٢٧) . فعلاقة «المؤاخاة» بين القصيدة وهذه الفنون التي يشير إليها الباحث في موضع ، لا تلبث أن تتحول إلى علاقات عدا وتنافر أصلي وجوهري في موضع آخر ، ذلك لأن «حتى الأغلفة الفنية تسهم في تشويه القصيدة أو ألدوان» ، كما يقول ، فما بالناب بالرسوم الدخيلة التي تتقاسم مع النص الشعري فضاء الصفحات الداخلية؟

ولو أن مثل هذه الأحكام تقتصر على حالات معينة ومحددة بدقة ، لأمكن تبريرها أو حتى قبولها ، لكنها تأخذ عند الباحث صيغة الحكم المبدئي المطلق والقابل للتعميم . هذا ما يتضح جليا من كلامه حين يؤكد أن هذه العلاقة «تكون اصطلاحية أو بالأحرى نقدية أو على الأقل محاولة يائسة لتوحيد الفنون ، ومعنى هذا ، يواصل الباحث ، أن إمكانية إيجاد قواسم مشتركة (بين القصيدة والفنون الأخرى) ، لا تبدو أكثر من إمكانية لفظية» (ص ٢٦) فمثل هذا الكلام يمكن قبوله لو أنه جاء في أحد البيانات التي يصوغها شاعر ، أو مجموعة من الشعراء ، تحاول التأسيس لرؤية ولتجربة شعرية «جديدة» ، ترفض أي محاولة نقدية من هذا القبيل . أما وإنه في سياق بحث مطول يكرسه صاحبه لدرس جوانب العلاقة بين القصيدة والفنون السمعية والبصرية ، فهو التناقض بعينه . من هنا ينطرح التساؤل الجوهرى حول جدية مقارنة لا تتقدم إلا لتلغي فرضياتها النظرية والمنهجية ، والأكثر من ذلك أن الباحث لم يكن فيما يبدو ، مدفوعا منذ البدايات بمصادقية واعية إلى هذه الأحكام ، لكن منطق التعميم والميل المفرط إلى الذاتية ، وذلك منذ المدخل النظري ، هو الذي أفضى به إلى مثل هذه الاستنتاجات «التي صيغت في هيئة أحكام جزمية وثوقية كما رأينا أعلاه .

وباختصار ، أشير إلى أن جملة المقاربة لا تخضع في أي من أجزائها لمقتضيات الخطاب النقدي المعرفي ، الذي تدفعه صرامته وجديته إلى البعد عن الأحكام المعيارية ، والاقتراب قدر الممكن من المنهجية العلمية . والجانب المعرفي فيها لا يتجاوز «المعلومات» المستحضرة عبر آلية التذكر والسرود والاستطراد الكمي ، ولذا فهي لا تخدم الأطروحة المركزية في البحث ، بقدر ما تكشف تناقضاتها وتعمقها ، لأنها هي أيضاً مقتبسة من مرجعيات مختلفة ، ومتعارضة . وتحضر في الذاكرة ومن الذاكرة إلى النص دون نظام .

وفي كل الأحوال فإن هذا النمط من المقاربات ربما كان يستمد قيمته الأهم من كونه يمثل جزءاً من خطاب شخص مبدع ، هو الشاعر بول شاؤول فمن هذا المنظور ستظل أطروحته هنا بمثابة مقاطع مما يسميه جيرار جينيت بنصوص الهامش ، التي يمكن أن تلقى أضواء كاشفة على تجربة الكتابة الشعرية عند هذا الشاعر ، وربما عند ما يعرف بشعراء «السبعينيات» الذين يعبرون عن حساسية ورؤية جديدة للكون والكائنات والظواهر والأشكال والرموز .

#### □ الأستاذ عبدالعزيز السريع - رئيس الجلسة □

والآن يأتي دور الإخوة الحاضرين وسنخالف القاعدة هذه المرة ، ولن نكتب الأسماء ، بل نرفع اليد اعتماداً على معرفتي بكم جميعاً .

#### □ الأستاذ أحمد الطريقت أحمد □

في البداية ، اشكر الباحث الأستاذ بول شاؤول ، وهو الشاعر المبدع ، على هذا البحث الطريف والجديد ، ولكنني أطرح بعض التساؤلات كأنها تكملة على ما جاء في بحثه الطريف .

القضية الأولى ، ترتبط بعلاقة القصيدة بالإيقاع ، فكيف يمكن أن تتضايق الإيقاعات الشعرية مع الإيقاعات في الرقص الصوفي ، وليس الرقص العادي ؟ هناك رقص صوفي في أبيات تنتهي إلى الموشحات الصوفية أو تنتمي إلى بيئات دينية ، ولكن لها طابعاً خاصاً تتراوح بين الدورات الصوتية ، والدورات الإيقاعية في البيت ، فهل يمكن أن نضيف هذا في إطار الموشحات وعلاقتها بالإيقاع الصوتي ؟ أم لها نوع آخر من التصنيف ؟ ..

والسؤال الثاني : إن الباحث قد أراد أن يوصل هذه العلاقات بين الأجناس ، وخاصة الخط ، وهنا نرى أن التجربة العربية ، وإن كان سابقاً قد حددها بالقرن السابع ، نرى أن في كتابه «أنابله وحاتم» من هذا اللون ، ولكنه أغفل الخط الأندلسي كتجربة في هذا المجال ، خاصة وأنا

أنتمي إلى المغرب العربي ، إن هناك تجارب متعددة في هذا المجال لأتينا بعلاقة مع الأندلس . وبين أيدينا مخطوطات أندلسية ، بخط أندلسي ، والخط الأندلسي انتشر بين المغرب العربي ككل فمن هنا جاءت محاولة بعض الشعراء المغاربة والتونسيين بصفة عامة فلماذا أغفل هذه التجربة المغربية ؟ . . ولأذكر له مثلاً دواوين متعددة ربما يعرفها ، كُتبت على غط الخط الأندلسي في شغل الفضاء البصري للورقة ، مثلاً : «عبدالرحمن عبدالله راجع» رحمه الله و«بنيس» و«بدري» وغيرهم . وهنا أعرج كذلك على تجربة من نفس الصنف ، رأيته في تونس — وهو جميل جداً — ويخط أندلسي ، وهي مفارقة حول الشعر الصيني «روائع من الشعر الصيني» بخط أندلسي ، ومصاحبة بلوحات إيقاعية تجريدية .

وتكملة لمراجع الباحث ومصادره أحب أن أنوه أن هناك بحثاً جماعياً نوقش في المغرب على مستوى الدراسة العليا حول الخطاب البصري ، وأرجو من الباحث الكريم أن يطلع عليه .

السؤال الثالث : إن الباحث قد تعرض إلى ما يسمى بالخلع أو المشجر أو إلى غير ذلك ، وأنا أيضاً أحيله إلى نوع آخر عني به المغاربة في بداية عصر الانحطاط ، وهذه المفارقة العجيبة أن أدونيس وجماعته يعتبرون هذا النوع حدثي ، وقد كان عندنا يمثل الكسل الشعري ، ويعكس الترويض العقلي في عصر الانحطاط ، فهذه مفارقة عجيبة ، أن عصر الانحطاط يصبح حدثاً . وفي هذا الإطار أقول إن هناك نوعين من هذا الشعر ، يسمى «التفريع» ، والتفريع هو أن البيت الواحد يتناثر إلى ١٢٥ ألف بيت ، وهناك مؤلفات في هذا النوع أذكر منها : «المرجع والمصدر في أدبنا المغربي» و«الأنيس المطرب في شعراء المغرب» من القرن الثنائي عشر وفيه أبيات ومؤلفات من هذا القبيل ، وخاصة في هذا النوع الذي يسمى «التفريع» ثم . . . كيف تتضاييف التجربة الشعرية مع التجربة التشكيلية في آن واحد؟ . . . وبعبارة أخرى ، كيف يمكن للشاعر أن يحول تجربته الشعرية إلى صورة تجريدية أو تشكيلية؟ . . .

#### □ الأستاذ عبد الرزاق البصير □

حقاً إن البحث الذي استمعت إليه ، هو بحث أستطيع أن أصفه بالجديد ، أو بالغريب على الأصح ، لأن هذا البحث يمكن أن يكون مقبولاً عند الذين يحيون هذه المفاهيم ، سواء كانوا في الشرق أو الغرب لكنها في الواقع غريبة علينا ، لأننا نعتقد بأنه مهما كانت العلاقة بين الفنون ، فإن الشعر يقوى بالإنقاء في حسن الإنقاء . كما أنه يقوى أيضاً بنوعية الشكل الذي تصب فيه المعاني التي يصحبها الشاعر . واعتقد أن هذا يمكن أن يقضي بنا إلى أشياء كثيرة جداً منها : الفرق

بين نظرة الغرب للشعر ، ونظرة الشرقيين للشعر ، ولا أقصد الشرقيين الصينيين أو الهنود ، وإنما أقصد العالم العربي ولا سيما في الشرق الأوسط ، ولعل المغاربة يدركون هذا .

الباحث جعل القصيدة المخناة فقط تقريباً في الأندلس ، في حين أن الذي أعرفه أن القصيدة المخناة ، قد غُثيت في العصر الأموي ، والعصور العباسية ، وهناك أساتذة موسيقيون «ابراهيم الموصلي» ، «اسحق الموصلي» وهناك جَوَّار عُرْفَن بالغناء وغَنَّين الشعر مثل «عُزَّة الميلاء» وغيرها من الجوّاري اللواتي غَنَّين الشعر في العصرين الأموي والعباسي ، والسؤال الذي أود أن أطرحه هو أنه كيف تفقد القصيدة استقلالها عندما تُغَنَّى ؟ . . . في حين أن القصيدة تزداد شهرة ، وتزداد تحبباً ، ومعرفة ، عندما تُغَنَّى بألحان جيدة .

### □ دكتور سليمان الشطي □

أنا أولاً أشكر الباحث على رصده وإحاطته بموضوعه ، وهي إحاطة تثير الاحترام والتقدير وليس بالجديد عليه ، لأنه عرض أو قدم وصفاً للحال القائم والتطورات التي حدثت له . ولكن هناك تساؤلاً أطرحة منطلقاً أصلاً من طبيعة البحث نفسه ، ما هو الشيء أو القيمة أو البعد المستفاد التي يكسبها استخدام فن لفن آخر ؟ . . هل هو انجاء لإلغاء الفكرة فقط ؟ . . حقيقة إن الباحث لم يتوقف أو لم يوضح لي من خلال قراءتي للبحث ، القصيدة المتضمنة من هذا الاتجاه . حين يلجأ شاعر إلى فن الرسم أو النحت ، فلا بد أن هناك سبباً يدعو به بأن يجعله يفضل في هذه القصيدة النحت أو الرسم على الموسيقى ، وكما أنه يختار الموسيقى أو البعد الإيقاعي أو الموسيقي أو النغمي فلا بد أنه لسبب ما أو قصيدة معينة تجعله يختار هذا أو ذاك . والأمر نفسه حين يختار الموسيقى دون النحت في قصيدة أو جزء من قصيدة ، ليس فقط كون الشعر ذاكرة تستسهل الإيقاع كما قال بحثه ، نحن أحياناً نطرب للإيقاع دون أن يكون هناك معنى متضمن ، هذا البحث عن حالة التجريد ، أو هل نحن الآن ، أو هذه الفنون تريد أن تأخذ من الموسيقى التجريد ، وأن تتخلص من المعنى المباشر ؟ . .

وأيضاً الموسيقى أحياناً عندما تلجأ إلى الكلام تتخفف من تجريديتها باعتمادها على الكلمة يعني أن هناك تبادلاً ما بين الموسيقى والشعر في الأغنية ، وهل هو في حالة النحت بحث عن التجسيم وهو الشيء المضاد للتجريد ؟ . . هل هذا مقصود في قصائد معينة بذاتها ؟ . . إذا كان هذا أو غيره ، كنت أتمنى مخلصاً في الحقيقة أن نحدد لفهم هذه القصيدة أو هذا السبب ملموساً في شعرنا العربي بالذات ، شعرنا العربي ليس فقط من جانب تجريبي ، رغم

أهمية منطلق التجريب ، وهو أساس لكل تجربة فنية ، ولكن كنا نريد أن نرى أمراً من ذلك ، خاصة وأن الباحث قد أشار إلى أسماء ولم يشر إلى نماذج وأنا أفهم تماماً لماذا وضع هذا ، لأن منطلقه يفترض أن الجالسين ، أو أن أكثر الجالسين يعرفونه ، وهذا افتراض حقيقي ، ولكنني شخصياً أتمنى أن تكون هناك أمثلة تطبيقية... لم نجد نموذجاً ما عدا الملحق ، فالملحق هو الذي غطى الجانب التشكيلي ، الجانب البصري ولكن الجانب الموسيقي الآخر من الشق ، لم نجده . وكنت أتمنى أن يكون النموذج دالاً على هذا الذي أريده . نقطة أخيرة كنت أتمنى أن يضيفها إلى بحثه ، وهي إشارته إلى التصويرين ، وهي مدرسة أعتقد أن الباحث أستاذ في معرفتها . أما بالنسبة للمعقب فلا أدري هل أهمل قاصداً أن الباحث أشار إلى القصيدة ، إن الفرق ما بين الشاعرية والشعر أو القصيدة ، أن القصيدة فيها قصيدة معينة ، وليست متوفرة في هذا الأمر أو في الحالات الشعرية الأخرى ، فلقد أشار في بحثه إلى هذا ، ولا أدري هل كان المعقب عامداً ، مع أنها نقطة ارتكازية ، كنا نتمنى أن نسمع رأي المعقب عليها ، مع موافقتي تماماً على إشارته الطيبة إلى أن هناك تلازماً بين الشعر والموسيقى والغناء .

#### □ الأستاذ أبو القاسم محمد كرو □

أريد فقط أن أعبر عن شكري وتقديري للباحث على هذا البحث الرائد فعلاً ، والجديد في الخطاب النقدي . كما أريد أن أخيف بعض الإضافات وبعض التصويبات .

فيما أظن أن الباحث لم يقتصر على القرن السابع ، وإنما انطلق منه في هذه القصائد البصرية عند العرب . وأذكر في هذه المناسبة - وهذا ما أردت إضافته وتصويبه - أنني في الستينات طلبت مخطوطاً من مكتبة المتحف البريطاني تتضمن مجموعات أدبية من بينها «قلادة الذهب» لابن رشيق فإذا بي في المجموعات بعشرات القصائد البصرية على أشكال هندسية مختلفة ، وقد أحلت هذا المخطوط فيما بعد إلى دار الكتب التونسية ، ويإمكان الباحثين الاطلاع عليه في لندن أو في تونس .

وهناك تجربة تونسية في القرن التاسع عشر ، تعتبر رائدة أيضاً ، وقد تحدثت بالأمس عن الشاعر التونسي الذي كان أسبق من محمود سامي البارودي ، واسمه «محمود قبادو» وقد طُبع ديوانه على يد تلميذه أحد رجال الإصلاح والتنوير «محمد السنوسي» عام ١٨٧٦ ، وكان الشاعر قد توفي قبل ذلك بثلاث سنين . وكان الكثير من أعلام النهضة في المشرق وخاصة في لبنان أصدقاء لهذا الشاعر ، وبينهم بالخصوص «رشيد الدحداح» الذي عاش فترة طويلة في تونس وأسهم في نهضتها وأدار - مع علامة تونسي عاش في باريس منتصف القرن الماضي -

جريدة «برجيس باريس» من عام ١٨٥٨ — ١٨٦٦ والتي كانت تزاحم وتنافس جريدة «الجوائب» للشدياق .

وقد نشر رشيد الدحداح ملحمة شعرية لـ «قبادو» كان الوحيد الذي يملك نسخة منها ، وهي تندرج في هذا النمط من الشعر ، في كتاب طبع في باريس عام ١٨٨٠ تحت عنوان «قمطرة طوامير» وهي مطوكة تتعلق بتاريخ الدولة العثمانية ، وهي فعلاً أعجوبة من أعاجيب قبادو الذي كان متميزاً بهذا النوع من الشعر .

وهنا أريد أيضاً أن أصحح ما ذهب إليه الأستاذ طربيق قبل قليل ، من أن الباحث لم يذكر شاعراً من شعراء المغرب العربي ، بالعكس ، فقد ذكر الباحث ، ومن بين مذكره «علي الواتي» الذي جاء ذكره في هذا البحث القيم .

أما ما نشرته دار بيت الحكمة ، فأصحح للأستاذ الطربيق أيضاً أنه من الشعر الياباني وليس من الشعر الصيني ، وأن هناك داراً أخرى في تونس اسمها «دار سيويس» لمحمد بن إسماعيل نشرت مجموعة من الشعر العربي الحديث بهذه الطريقة معززة بالرسوم .

#### □ دكتور سعد البازهي □

أود أن أبدأ بالتعبير الشخصي عما عبر عنه الزملاء الآخرون من إعجاب بالبحث والتعقيب ، ولست بصدد الإشادة بالجوانب الإيجابية ، وإنما لدى ملاحظتان :

فلقد نهني المعقب فعلاً إلى أهمية قصيدة النثر كأغموذج أساسي في بحث الأستاذ شاؤول وانطلاقه منها انطلاقاً يكاد يكون إيدولوجياً أو ميتافيزيقياً أو ربما لاهوتياً ، والقصيدة النثرية أو قصيدة النثر تبدو هنا وكأنها النموذج المثالي للشعر بل وللغنون الأخرى في محاولاتها أن تتجرد من كل العناصر الأخرى ، وتبدو شعراً خالصاً .

وهنا ينشأ تساؤل سريع ، هل قصيدة النثر بهذا المعنى هي إذا نهاية التاريخ الأدبي ، أو نهاية الشعر وأنا لن نصل إلى غير ذلك فيما بعد؟ . . بمعنى أننا توصلنا الآن إلى أننا في قمة الهرم الإبداعي في التاريخ؟ . . أعتقد أن هذه فرضية ضمنية لم تُقَلْ ، لكنها فيما يبدو لي أنها هي ما نستشفه من أدبيات الحداثة ، أو لبعض منظري الحداثة في الوقت الحاضر وأنا بالتأكيد أختلف مع هذا ، لأنني أرى أن قصيدة النثر هي تشكيل حضاري أو نتاج حضاري لظروف حضارية معينة ، تغير ، وقد تأتي ظروف حضارية مختلفة وتشكيل ثقافي يعبر عن نفسه بطريقة مختلفة ، ويرى أن قمة الإبداع ليست

بالضرورة بهذا التشكيل ، ويبدو لي فعلاً أن الباحث تبني رؤية قد تكون «هيجلية» تقدمية ، ترى أن التاريخ يسير تصاعدياً إلى القمة التي نحن فيها الآن . وأجذني أقرب إلى القول إن حركة الإبداع طوال التاريخ هي حركة فيها انقطاعات ، وفيها لحظات قمم ونزول ، ثم تتلوها لحظات أخرى ، وليست متصلة اتصالاً تصاعدياً بالمفهوم «الهيجلي» وفي ظني أن قصيدة النثر من هذا المنطلق - كما عبر عنها الباحث ، هي نتاج للعزلة التي يعيشها الإنسان المعاصر ، وقد قال فعلاً إنه يقرأها إنسان منعزل ، ولو تصورنا تشكيلاً ثقافياً مختلفاً ، أو حضارياً مختلفاً لا يعيش فيه الإنسان بهذه العزلة لتصورنا شاعرية مختلفة لا تنشأ جمالياتها من هذه العزلة ، وإنما تنشأ من جماعية الرؤية .

والملاحظة الثانية ، أعتقد فعلاً أنه لم يكن من الممكن الحديث عن الشعر بغير اللغة «المتافيزيقية» يعني الشعرية الخاصة كما تحدث عنها الباحث فعلاً . فلا بد أن يحدث هذا النوع من التماس مع الميتافيزيقا أو حتى مع اللاهوت ، بمعنى أننا ندخل هنا في منطقة خارج منطقة الحواس وخارج منطقة العالم «الإمبريقي» الملموس .

وطبيعة العملية الشعرية نفسها عندما يحاول المبدعون أن يتحدثوا عنها يتحدثون عنها بلغة دينية إلى حد كبير ، هي خلق وإبداع وتجاوز وهذه اللغة يصعب أن نضع أيدينا عليها أو على مدلولاتها ، وإنما هي فعلاً تسبح في فضاء آخر ، وعندما يحاول النقد أن يقارب هذه اللغة ، فأعتقد أنه لا بد أن يحتك ، وأن يتلامس ويصعب عليه أن يكون منطقياً عقلياً بالمعنى المفهوم لهاتين اللفظتين .

#### □ دكتوراه سلمى الخضراء الجيوسي □

الباحث يرهص بما سيحدث في الشعر العربي الحديث... إن رفضه للعلاقة الأدائية بين القصيدة والإلقاء الشفوي يقع في مكانة تاريخيا وأظن أن الإلفائية - وهي ما اعتدنا أن نسمعه من على المنابر - قد دخلت في طور الإرهاق الجمالي ، والإرهاق الجمالي ، أساس في التغير الفني والتغير في كل مجالات الحياة حتى في التغير العاطفي ، وأظن أن الشعر العربي الآن قد أصبح مصاباً بالإرهاق الجمالي من المنبرية ، وكما رأيت أنا من خلال دراستي للشعراء الشباب ، لأنني الآن أعد مجموعة شعرية نترجمها إلى الإنجليزية عن شعراء نهاية القرن ، فنضمّن في هذه المجموعة الشعراء الحديثين الذين أعتقد أنهم سيكونون شعراء القرن الواحد والعشرين .

وكما قلت وتحدثت مع دور النشر ، إنني لست النبية ، وقد أكون مخطئة ، ولكن على الأقل هذا اجتهادي ، فالشعر العربي لأن كما وجدت عند هؤلاء الشعراء ، يميل تماماً إلى ما تحدث عنه الباحث اليوم إلى خنق المادة الشفوية ، وتخفيض الصوت كثيراً ، وأكثر من ذلك أنه

يرفض المنبرية ، ويأنف منها ، وهذا سببه الإرهاق الجمالي . لكن هذا لا يعني بأن هذه نهاية الشعر أو بأن الشعر العربي سيكون إلى الأبد خاليا من العلاقة مع الموسيقى فهذا لا يمكن أن يكون ، لأن علاقة الشعر بالموسيقى هي علاقة طبيعية كما نجدتها في جميع لغات العالم . ومهما استمر التيار الموجود الآن عند الشعراء الشباب فهو سيستمر إلى مدة ، إلى أن يصاب الشعر أيضاً مرة أخرى بالإرهاق الجمالي وبعدها سيعود الشعر إلى العلاقة الطبيعية مع الموسيقى ، فمن ينسى قصيدة «بودلير» – «دعوة إلى السفر»؟ إنها ذات موسيقية صاخبة لا تُنسى ، فلا أعتقد بأن الموسيقى تضعف من قوة الشعر ، ولا أظن أن الشعر يصبح غير صاف إذا اقترن بالموسيقى ، ما سيحدث ، وأظنه لن يحدث . هو عودة الشعر إلى المنبرية ، فالشعر العربي المنبري ، له خصائص معينة ، ولقد درست أنا الشعر كما يلقي من على المنابر ، لاسيما عند شعراء كالجواهري ، وسليمان العيسى ، هؤلاء شعراء منابر أدركوا بالغريزة كيف تُكتب القصيدة المنبرية ، حيث إن لها شروطاً لا مجال لسردها كلها ، ولكن لها شروطاً معينة غير مكتوبة لا يعرفها الشاعر كشروط نظرية ، لكنه يدركها بالغريزة ، وشعراء المنابر الناجحون أدركوها دائماً بالغريزة .

لا أظن أن الشعر العربي سوف يعود بعد هذه الهدنة التي سيأخذها الشعر كما أظن في نهاية هذا القرن أو القرن القادم ، عندما نصاب مرة أخرى بالإرهاق الجمالي ، ويعود إلى العلاقة مع الموسيقى . ولا أظن بأنه سوف يعود إلى المنبرية الجهورية .

ثم إنني أريد أن أسأل الباحث ، ما علاقة نازك الملائكة ، والبياتي بالشعر المغني؟ هل غُني لهما؟ . أنا لم اسمع بذلك أبداً ، وقد ذكرهما الباحث في مجال من غُني لشعرهم؟ . ثم هناك نقطة أخيرة . غريب أن يقول أي إنسان إن الشعر العربي إيقاعي فقط ، ولا أعرف أين قرأ الباحث هذه التهمة . فالشعر العربي قد اقترن منذ نشأته بالوصف وعندما كتب «المرجاني» موشحه قال إن شروط الشعر الجيد أربعة ، واحد منها كان للوصف وكان الشاعر لا يعتبر شاعراً إلا إذا اتقن الفنون الأربعة ، ومنها الوصف ، ولذلك فقد سمي «ذو الرمة» ريع شاعر ، لأنه لم يتقن لا الملاحح ولا الهجاء ولا الفخر ، اتقن الوصف فقط ، ولذلك سمي «ريع شاعر» فمن أين جاءت هذه الفكرة؟ . هذا جزء من الدراسات المجزوءة المفروضة التي قام بها عدد كبير جداً من المستعربين .

#### □ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

سأبدأ من كلمة المعقب حين قال : نتوقف عند الطروحات الأكثر جدية ، فالحقيقة أن هذه الأبحاث الريادية توحى وكأن الجزء الأكبر مما قيل فيها يأتي على سبيل الطرافة ، والعيب ليس في



البحث ، إنما العيب في النقص النقدي الموجود في الساحة العربية نحن نفتقر إلى ما يسمى بـ «الدراسات الوسيطة» عندنا كم هائل من الدراسات عن الأوزان والقوافي والبلاغة عند القدماء ، وبدأت تظهر في الساحة مجموعة من الأبحاث الريادية من هذا النوع الجيد والممتاز ، ولكن فهم هذه الأبحاث الريادية يحتاج إلى الدراسات الوسيطة .

على سبيل المثال : ليس هناك في العربية حتى الآن تعريف محدد للإيقاع الداخلي ، وحين تدخل في قصيدة النثر أو مانفضل أن نسميه بالقصيدة الحرة ، فلا بد أن يكون عندك تصور ما عن الإيقاع الداخلي ، الخلط يقع دائماً في النقد العربي حين يتحدث عن الإيقاع يُربط بالوزن وبعض توابعه ، لكن الحقيقة أن الوزن ليس إلا إقليماً صغيراً من مملكة شاسعة هي مملكة الإيقاع ، وهذا هو الفضاء الذي حاول الباحث مشكوراً أن يبحث فيه ، وهذا لا يعني أنه ليس هناك بعض الملاحظات السلبية ، فتمنى أيضاً أن يعيد النظر فيها .

إن أسبقية العرب في القصيدة البصرية ليس من الإيجابيات التي تسجل لنا فمجمال القصائد البصرية التي ذكرها أغلب الزملاء ، هي معروفة للجميع من النوع الذي لا يدخل في الشعر ، وبدأ الحرفيون حالياً يدرسون كجزء من اختصاص آخر لا علاقة له بما نسمعه .

النقص الآخر الذي يهمني أن أنبه إليه هو فقر الشعر العربي بالحواس ، نجد هناك حاسة واحدة أو اثنتين يستخدمهما الشاعر ، وما تبقى من الحواس تراها شبه معطلة .

ليس في الشعر العربي ألوان ، يذكر أحمر وأخضر وتنتهي القضية ، لكن تشكيل اللون في القصائد كما نجده في آداب أخرى ، ليس موجوداً عندنا في الآداب العربية فالخطورة على هذه الأبحاث الريادية ، تأتي من نقص الدراسات الوسيطة ، وآمل أن نهتم بهذا الجانب مستقبلاً

#### □ دكتور حمادي صمود □

الحقيقة أن البحث والتعقيب بثيران الكثير من المشاكل ، وربما لو كان لدينا الوقت ، لطلبنا أن نخوض في بعض المشاكل الأساسية التي تهمنا بصفة مباشرة ، كمتعاملين مع الظاهرة الإبداعية ، مع الظاهرة الشعرية .

لقد استمعت بالعرض والتعليق ، ووجدت في العرض والتعليق فضاء ومناخاً قريباً إلى نفسي أنا شخصياً ، ويستجيب لتطلعات كتابة وثقافة تريد أن تحقق لنفسها نقلة نوعية في مستوى ما يكتب ، وفي مستوى النظرية التي تؤسس ما يكتب .

ولقد سمعت من تساءل عن موقع الشعر العربي من هذه الأطروحات التي ذكرها الباحث وسمعت أيضاً من تساءل عما إذا كان الخروج إلى الجمالية البصرية ، يعني انتفاء الجمالية السمعية أو جمالية السمع ؟

والحقيقة أن هذه التساؤلات مشروعة الآن لأن الباحث على اتساع بحثه وعمقه ، ربما لم ير أن الفرصة مناسبة لطرح الأصول التي تؤسس الحركة الشعرية التي نتحدث عنها .

إن كل النظريات الكلاسيكية في الشعر تقول بأن الشعر هو إيقاع وتصوير لاشك في ذلك وأذكر جملة «ابن رشيق» المشهورة عندنا في حسن التشبيه أن يقلب السمع بصرأ ، فهذا أمر وارد في كافة النظريات الكلاسيكية . . لماذا ؟ . لأن أرسطو عندما قرر ذلك الثالث المشهور ، عندما تحدث عن «البويق» في «البوزيسزس» ثم تحدث عن «الفيزيس» ثم تحدث عن «ليستيزيس» ، إذن من النص قبل أن يتشكل إلى النص ظاهرة إلى النص تقبلاً بمستوى «ليستيزيس» كان قد قلب الحرف الواحد في كتاب الشعر ، إن هذه الفنون المختلفة تأخذ من معين واحد ، يبقى أن الوسائل هي التي تختلف ، ولذلك فالشعرية قاسم مشترك بين كل هذه الفنون ، وأن هذه الفنون تختلف بالوسائل التي تشكل بها هذه الشعرية .

إذاً ، المشكل ليس هنا ، الشعر العربي القديم فيه الصوت ، وفيه المشهد ، وفيه المنظر ، يبقى أن النظرية الكلاسيكية بما في ذلك نظرية الشعر العربي ، واقعة أساساً في نظرية المحاكاة والقطع «الايستمي» الأساسي الذي وقع في الشعر الفرنسي مثلاً ، وقد استشهد الباحث بكثير من الشعراء الفرنسيين ، القطع اليستمي الأساسي في التجديد الشعري ، هو القطع مع نظرية المحاكاة الأرسطية ، والخروج إلى آفاق جديدة في البحث .

والسؤال الأساسي — في رأيي — ما لم نخرج من هذا الايستمي الذي يربط الشعر بالمحاكاة ، هل يمكن أن تؤسس فعلاً للكتابة بشكل يقترب من هذه المدارات؟ والأصل في المحاكاة ، أن يكون المحاكى موجوداً خارج ما يحاكيه بمعنى أن اللغة في حالة الشعر لا تكتشف شيئاً ، ولا تنشئ شيئاً وإنما تأتي لتعبر عن شيء موجود سابق عنه في الوجود . بمعنى إذن إن الشاعر لا ينشئ معنى بلغته وإنما يكشف معنى في حين أن الخروج من نظرية المحاكاة معناها أن اللغة ، وأن الشعر وأن الشاعر لا يكشف عن معنى موجود خارج القصيدة وخارج النص ، وإنما ينشئ المعنى إنشاءً ولا وجود ولا حياة للمعنى خارج ما تنشئه القصيدة ، ومن هنا أتت مسألة أهمية الشكل في القصيدة ، والبحث إذن عن جمالية القصيدة في شكلها ، وكلنا نذكر تلك الجملة العجيبة لأحد المهديين لهذه الحركات عندما قال : إن القصيدة هي تذبذب لا ينقطع بين معنى وشكل ويبدو أن حركة الشعر الفرنسي — على الأقل — دفعت القصيدة باتجاه الشكل .

والشيء الآخر ، هو أننا خرجنا من هذا الشكل المصور باللغة ، واللغة من خصائصها أنها تقع في الزمان وأن الجمالية التي تؤسس الشعر الذي يعتمد اللغة هي جمالية بالأساس صوتية ، وبما أن اللغة هي حدث في الزمان فكان لابد من فك الارتباط بين القصيدة وبين آلتها حتى نستغل ما يسمى بجماليات المكان ، وهذا الذي يتحدث عنه الباحث . وأظن أنني هكذا أفهم الأمر — هو كيفية استغلال ما يسمى بجمالية المكان ومن ثم تخرج القصيدة من طقس الإنشاد إلى طقس القراءة ، ويصبح موكد الجمال في القصيدة أساساً لا ما نسمعه ، وإنما ما نراه وما نقرأه ، فنخرج أصلاً إذن عن هذه الطقوس .

#### □ محيي الدين صبحي □

البحث متماسك ، وطليعي ، وواضح ، والغوص أكثر من ذلك في العلاقة بين الفنون سوف يفرق البحث في الميതافيزيقا كما أشار المعقب ، أي في تحليل ماهية الأداة ، ماهية الوزن واللون والخط والحجر والنغم ، وهذه أمور ظنية تأملية لذلك البحث في حدوده ، وهي أفضل ما قرأت في العلاقة بين الفنون .

إنما تعقيبي أن الشعر كلام موزون مقفى ، يدل على معنى ، هذا التعريف يجمع الحد الأدنى لكي يكون الكلام شعراً ، وكل كلام قابل لأن يكون مكتوباً ، والعرب حين أجمعوا على عشر قصائد أو سبع كرموها بأن كتبوها بالذهب ، وعلقوها في الكعبة ، المهم في الأسطورة مغزاها وليس حقيقتها التاريخية .

هنا أولاً : الكتابة ، ذاكرة الأجيال المقبلة ، وثانياً بالذهب ، إضافة قيمة خارجية على النص المختار ، وثالثاً : علقوها في الكعبة ، في فضاء قدسي ، يقصده العرب من كل فج هذه الظاهرة تدل على تلازم الشعر مع إضافات خارجية إليه ، ليس عند العرب وحدهم طبعاً وهذه الإضافات تدخل على النص ولكنها تبقى خارجه ، يعني أن القصيدة التي لاتصل إلى القارئ ، سواء كتبها مشجرة أو تلحنت . . أو . . أو . . الخ ، قصيدة رديئة فيجب قطعاً للطريق على التجربة والإسراف بالتجميل — الأساس النص في أن يكون شعراً أو منسجماً مع تقاليد فن القول الشعري بالعربية ، وبعد ذلك تأتي الإضافات الخارجية .

#### □ الأستاذ محمد التهامي □

مرحباً بهذه الأبحاث التي تمثل الوثبات الطليعية في محاولات تطور حياتنا الفنية والثقافية . وإن من حسنات هذه الملتقيات أنها تخر هذا الانطلاق الجامح مأمكناً إلى التريث وإلى

طريق الصواب ، وإلى المحاولة الجادة لربط هذه المقدمة المنطلقة بالجماهير ، لأنه لا جدوى من صعود القمم البعيدة جداً التي تنفصل عن جسد الأمة .

وإننا في هذه اللفتيات نسمع الرأي ، والرأي الآخر والثالث ، والرابع والخامس ، لأن هذه الآراء إنما هي وسيلة لتسليط الأضواء على الحقيقة من أبعادها المختلفة حتى تبدو ما أمكن جليلة كاملة .

الملاحظة الأولى على هذا البحث القيم المتحمس المنطلق أنه يغفل حقيقة بارزة جداً وهو أنه يتحدث عن الشعر العربي ، عن الفن العربي ، هو كان في حديثه كله عن الفن العالمي ، معتبراً أن الفن العربي جزء من هذا الانطلاق العالمي ، قد تكون هذه وجهة نظر ، ولكن المعروف حقيقة أننا إذا قلنا إن العلم لا وطن له ، فهذه مقولة صادقة ، لأن العلم واحد في كل زمان ومكان .

إنما الثقافة والفن لهما مكان ، هناك مميزات للثقافة العربية ، وللفن العربي ، وللشعر العربي ، يختلف بها عن الشعر الأجنبي ، وإذا اقترب من الشعر الأجنبي ، فهو يقترب بمقدار بمتهى الوعي والحساسية ، فليس من السهل أن نجرد الشعر العربي تجريداً كاملاً من كل تراثه ، فنقول إن الشعر المجرد يجب أن يعتمد عن الموسيقى والغناء وحتى الإلقاء ، إذاً ماذا نقول لثرائنا القائل أساساً على الحداثة وعلى الإنشاد وعلى إلقاء الشعر ؟ . . مازالت هناك إلى الآن قبائل عربية تتميز بإلقاء الشعر على طريقة خاصة ولا نقوله شعراً كما نقرأه نحن الآن . ، الموسيقى عنصر أساسي في الشعر العربي مهما تطور وتقدم ، موسيقياً خارجية ، موسيقياً داخلية ، موسيقياً محسوسة و . . . الخ لكن الموسيقى عنصر أساسي .

فإذا جرد الشعر من الموسيقى والغناء ، وفصلها عنه ثم تابع التجريد ، فجرده من الإلقاء ثم جاء في النهاية أيضاً وجده من الكتابة ، يعني . . هو قال إن الوسيلة الوحيدة لنقل الشعر والقصيدة الآن إلى التلقي هي الكتابة ، ثم عاد ببعثه وقال : إن الكتابة في استغلال الفراغات في الصحيفة ، وطريقة الكتابة هي إضافة مرفوضة للشعر ، إذن كيف نصل بالشعر إلى الناس ؟ . .

□ رد الباحث الأستاذ بول شاذول □

أشكر الأخ الدكتور معجب الزهراني على هذه الجدية ، والصراحة ، والثقافة الواسعة ، والمنهجية التي تناول فيها ما كتبه ، وأشكر جميع الذين تناولوا بحثي بالجدية الماثلة . ولكن

سأوقوف سريعاً عند عناوين :

العلاقة بين الشاعر والقصيدة ، وأظن أن الدكتور حمادي صمود كان يريد أن يوضح ما أردت أنا أن أوضحه مع الآخرين فأنا لم أنكر العلاقة الإيجابية بين القصيدة والفنون ، ما قلته إن الشاعر يمكن أن يستفيد من أي شيء في العالم ، على أن تكون هذه الأمور مادة أولية . مادة يعجنها في صناعة القصيدة ، تترك طبيعتها الأولى ، وتنضم إلى طبيعة القصيدة أما عن قصيدة النثر ، فأنا لم أشر إلا من قريب ولا من بعيد إلى قصيدة النثر والصمت هناك قصائد موزونة ، عربية ، غير قابلة للإلقاء ، وهناك قصائد أجنبية لا يمكن أن تقرأ بصوت عال ، مثلاً «بول فاليري» إذا قرأنا له «المقبرة البحرية» لا يمكن رغم أنه شعر موزون .

«بول فاليري» كان ينكر قصيدة النثر حتى «هودلير» نفسه لا يمكن أن يأتي إلى مهرجان شعري ويلقي قصيدته ، أنا لم أشر إلى قصيدة النثر فقط ، يمكن أن يكون هناك شاعرٌ مبدعٌ كبيرٌ ، يستفيد أيضاً من هذا الصمت ، أن يحول هذا التأمل بالقصيدة .

«لكي» «هولدرن» كلهم كتبوا شعراً جزءاً منه موزون «غوتيه» ، «فاليرين» الذي قال إن الموسيقى هي «القباب» لكل شيء ، وحاول أن يقلد بالموسيقا الكتابة .

أما بالنسبة للأخ الأستاذ أحمد الطريق ، صحيح أنني مقصر ، والحقيقة أنني أعترف أنني لا أستطيع بوسائلتي الخاصة أن أعرف ماذا في تونس والمغرب ، وهناك أشياء أتمنى أن ترسلها لي لكي أستفيد جداً للدراسة المقبلة ، وخاصة بالنسبة للخط الأندلسي وغيره ، وللأستاذ عبدالرزاق البصير الذي سأل كيف تفقد القصيدة استقلالها عندما تغنى . . القصيدة تكتب لذاتها ، وعندما تغنى تضاف إليها عناصر جديدة ، الصوت والموسيقا ، وهذه أمور يفهمها المغني والملمحن ومهندس الصوت . فإذا هي انتقلت من طبيعة إلى طبيعة ، من طبيعة قصيدة إلى طبيعة أغنية ، لم تعد قصيدة ، أصبحت أغنية ، إذن فقدت استقلاليتها ، وهناك قصائد سيئة جداً تصبح أغان رائعة ، وهناك قصائد جميلة جداً تصبح أغنيات سيئة جداً إذن القصيدة تفقد نفسها .

أما الدكتورة سلمى الخضراء فتقول : إنني أتكلم الشعر كما سيحدث ، كلا ، الشعر كما حدث ونظيره ، وكما يحدث ، كذلك أنا لم أقل إن الشعر العربي للسمع فقط ، بل قلت إنهم يقولون إن الشعب العربي هو شعب «سميع» وإن الشعر العربي شعر سمع ، أنا أذافع عن الذي نقوله الدكتورة سلمى ، ففي الشعر الجاهلي عند «ليبد» وعند «طرفة» وعند «زهير» تحس أن رائعة كتابة فيه ، فالحوليات ، تحس أن عندك نوعاً من التباس الكتابة ، فهذا المعنى موجود .

أما بالنسبة للأخ الدكتور محيي الدين اللاذقاني ، فأننا لم أقل إن أسبقية الصور البصرية عند العرب إيجابية ، بالعكس ، نقضتها كلها ، وقلت ، إذا كان الغرب يعتبر أن هذه أسبقية ، فنحن العرب قبله بخمسة قرون ، ولكن هذا في النهاية ليس شعراً ، لقد قلت إيجابية فقط من المنحى التاريخي ، من منحى المبدأ ، وليس أكثر .

وأنا اتفق مع الدكتور حمادي صمود فهذه القصيدة هي نوعاً ما قصيدة مبدعة ، تتجرد من كل ما هو تقاليد وعادات بليدة ، وعادات موجودة في الرأس والجسم وفي الجسد ، حتى تقدم كل ما فيها وربما لا تنتجج .

وللأخ الدكتور التهامي أقول إنني تكلمت عن الشعر العربي أكثر مما تكلمت عن الشعر الغربي ، أنا أدافع عن الشعر العربي وأقول أكثر إن الشعر العربي في الجاهلية كان فيه كتابة ، وقلت إن الشعر العربي سبق انفصال الشعر الغربي عن الشفوي . الشعر الغربي كان يتنظر المطبعة لكي يغير بنيته بعد أن تغير في الموسيقى ، والشعر الغربي كان يحاول أن يغير البنية ولكن في ظروف محددة .

#### □ رد المعقب الدكتور معجب الزهراني □

ليس لدي ما أضيفه سوى التأكيد على الفائدة الكبيرة التي استفدتها أنا شخصياً من بحث الأستاذ بول شاؤول .

الدكتور سليمان الشطي تساءل هل أنا أغفلت شرط المقصدية والقصدية من القصيدة . . . بالتأكيد أنا لمستها ، وهي من الأشياء التي لا يمكن إغفالها ولا بأي شكل من الأشكال فالمقصدية لا تكتمل إلا بالإنجاز ، والإنجاز هو المكمل الضروري للمقصدية ، ولا تكفي النية وحدها ، هناك من يحاول أو ينوي كتابة قصيدة ، وقد يكتب قصيدة ، ولكنها قد تكون قصيدة رديئة ، لكن المقصدية تكتمل بالإنجاز ، وليس هناك مجال للاختلاف في هذا الأمر والذي ربما ركزت بحثي عليه هي النواحي المنهجية ، وبررتها في النهاية بالموقف والرؤية التي انطلق منها وعاد إليها الباحث ، وهو أنه لو تصورت أنا بحثاً إما في علم الجمال وإما في الأدب المقارن عن العلاقات بين الفنون السمعية والبصرية ، سأحترس كثيراً من إطلاق الأحكام بأنها سلبية أو إيجابية إلا في حالات معينة ، حينما أرصد وأحلل وأصف مجموعة من حالات التداخل بين هذه الفنون ، ثم أرى أن هناك حالات تداخل إيجابية تمثل قيماً إضافية للنص الشعري في علاقته مع الفنون الأخرى ، وحالات تمثل شكلاً من أشكال التراجع في هذه

القيمة ، ربما في النهايات ، هذا هو الذي وددت التركيز عليه ، أنه في نهايات الورقة ، هذه الورقة المهمة والرائدة ، ألح على هذه النقطة كثيراً ، كأنما حرمتني في النهاية عما كنت أنتظر وأتوقع ، أن يكون هناك شكل من أشكال الدراسات ، أو على الأقل بعض النماذج التطبيقية .

والأستاذ بول شاؤول لا يجهل أن «عابد عازارية» مثلاً ، غنى ملحمة «جلجامش» أو أنشدها ، فلا استطيع أن أسمى هذه الملحمة التي غناها «عابد عازارية» أغنية ، تحول هذا النص إلى شكل من أشكال الشعرية ، أو تولّد فيه شكل من أشكال الشعرية بفضل أداء عابد عازارية والآلات الموسيقية التي استخدمها بشكل واع جداً جداً ، وبشكل طقوسي واحتفالي يناسب تلك المرحلة الأسطورية التي كتب فيها هذا النص ، وأنا اعتقد أنه قد يكون هناك علاقة إيجابية بين هذه الفنون ، لأنها تنتمي كلها إلى ما يسميه «كيللي» بـ «مملكة الفن الشاسع» .

#### □ الأستاذ عبدالعزيز السريع - رئيس الجلسة □

شكراً للأخ الأستاذ بول شاؤول ، وشكراً للأخ الدكتور معجب الزهراني .

ويبدو وأن الباحث والمعقب قد اتفقا من ورائنا ، والتقيا وتناقشا مع بعض قبل هذا اللقاء .

أشكركم جميعاً على هذه المشاركة الممتازة ، وعلى هذا الإثراء . وللعلم ، فإن المناقشة ستدوّن وتفسر من الأشرطة ، وستنشر ضمن الكتاب الذي سيحوي الأبحاث والتعليقات أيضاً .

أريد أيضاً أن أنبه إلى أن جلستنا القادمة — السابعة برئاسة الدكتور جابر عصفور ، والباحث الرئيسي فيها الدكتور عبدالله الغدامي ، والمعقب الدكتور حمادي صمود ستكون في الساعة السادسة من مساء اليوم في نفس هذه القاعة ، فالمرجو محاولة الوصول إلى القاعة قبل الوقت ولو بدقائق حتى تتمكن من إنجاز أعمالنا بطريقتها الصحيحة ، وشكراً لكم وإلى اللقاء .





# من المسيب إلى السياب «القصيدة والنص المضاد»

الباحث  
الدكتور  
عبد الله الغزامي

المعقب  
الدكتور  
حمادي صمود

7

الجلسة السابعة برئاسة الدكتور جابر عصفور



أرحب بكم في هذه الجلسة التي أتصور أنها يمكن أن تكون «جلسة» والملتقى في هذه الجلسة أو الجلسة في أنه حول نصيئة الشعر فسوف تنصرف المحاضرة الأولى إلى دراسة النصيئة للشعر لتتقننا ما بين النص القديم والنص الحديث ، ولتقول ما لدى صاحبها من تحليلات في هذا الأمر . ولاشك بأن النص الذي سيقدمه أخي وصديقي الدكتور عبدالله الغدامي سوف يشد انتباهكم وسوف يثير لديكم الكثير من الأسئلة ، وكلني ثقة أيضاً في أن التعقيب الذي سوف يتفضل به أخي وصديقي الدكتور حمادي صمود سوف يضيف إلى الأسئلة أسئلة وأحسب أن هذه الجلسة تدفعنا جميعاً إلى المشاركة فيها بشكل أو بآخر . والمتحدث الدكتور عبدالله الغدامي واحد من أهم الدارسين المحدثين الذين أنجبتهم الجزيرة العربية ، وأنا أعني بالمحدثين الدلالة الاصطلاحية القديمة والحديثة في آن . ومن مؤلفاته التي أتصور أن الكثيرين منا قد اطلع عليها كتابه «الخطيئة والتكفير» ، وهو دراسة تنتقل من السنيوية إلى التشريفية وأنا أدعبه بين الحين والحين فأقول له : أنت لك كتاب بعنوان التكفير والهجرة بدل الخطيئة والتكفير . وله كتاب آخر عن «الصوت القديم» وكتاب ثالث عن «الموقف من الحداثة» . ورابع عن «تشریح النص» وخامس عن «الكتابة ضد الكتابة» وسادس عن «ثقافة الأسئلة» ومن عناوين الكتب لاشك أن هوية الباحث محددة وأن توجهه النقدي والثقافي واضح ولاقت للانتباه والمعقب الدكتور حمادي صمود واحد من أصفى العقول المحدثنة التي قدمتها تونس . وهو يجمع إلى الدرس البلاغي الدرس الأسلوبي الحديث للنصوص الأدبية وينطبق هذا على أطروحته الأساسية المطبوعة في كتاب التفكير البلاغي عن العرب وكتابه الثاني لاقت للانتباه وهو بعنوان : «الوجه والقفا» عن تلازم التراث والحداثة وله أيضاً في نظرية الأدب عند العرب واشترك في تأليف كتابي «نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي» و«دراسات في الشعرية» . والصلة بين المتحدثين الدكتور الغدامي ودكتور صمود صلة وثيقة في منطقة الحداثة من ناحية وفي المنظور المحدث إلى فهم النصوص الشعرية . ولاشك أن المحاضرة والتعقيب سوف يدفعان بهذه الندوة إلى صياغة العديد من الأسئلة الأساسية والجزئية التي سوف تكون بمثابة اللازمة الحقيقية التي ينبغي أن تؤكد عندما نتذكر البارودي ، بوصفه الرائد ، والعلاقة بين ماسوف يقدم اليوم وبين البارودي ، علاقة أشبه بعنوان كتاب حمادي صمود «الوجه والقفا» أو «تلازم الحداثة والتراث» . ونبدأ بمحاضرة الدكتور عبدالله الغدامي وقد وعدني كلاهما بالاختصار .

١ - المختلف المضاد :

لأظننا قادرين على إدراك المنجز الشعري الحديث إلا بشيء غير قليل من الرؤية المتبصرة ، وذلك لأننا - أولاً - جزء من هذه التجربة الإبداعية ، لا بمعنى أننا نعاصرها ونتعايش معها فحسب ، ولكننا - أيضاً - نحن من ينتج هذه التجربة من جهة ، ويستهلكها من جهة أخرى . وهذا جعلنا جزءاً منها ، لا نرى العالم ولا نفهمه إلا بواسطتها ومن خلالها . وربما أصبح فهمنا للماضي مستنداً على هذه التجربة الإبداعية الحديثة ذاتها ، ونتعامل مع الماضي بناء على مقتضيات هذا المنجز الحاضر بوصفه إبداعاً . وأقول (إبداعاً) بمعنى أننا على قناعة من وجهة المنجز وتساميه ، مما يجعلنا فخورين به ومقتنعين بقيمته وصلاحيته . ومن هنا فإننا جزء من نموذج مهيمن ، وهذا قد يحول أو يقلل من قدرتنا على تجاوز التجربة والنظر من فوقها لكي نحكم عليها حكماً يستبين منجزاتها ويستكشف نجاحاتها أو إخفاقاتها .

كما أننا - ثانياً - محكومون بذهنية ثقافية سمينها اصطلاحاً بالقصيدة أو (العمودية) ، وهذه ذهنية تشكلت وتنامت على مدى زمني متواصل ، ولم ينقطع قط منذ أكثر من خمسة عشر قرناً . ولم تزل هذه الذهنية تلازمان وتساورنا وتحيط بنا ، ليس فيما نقرأه من الماضي الزاهر فحسب ، ولكن أيضاً فيما نعيشه ونمارسه في حياتنا اليومية سواء في الأدبيات الشعبية ، أو في الفعل اللغوي الذي تتسرب فيه الخطابية والغنائية والتدفق الوجداني الثري ، ويتجلى ذلك في الخطاب الأدبي ، مثلما يتجلى في الخطاب السياسي والفكري .

هذا يجعلنا في دائرة تكاد تكون مغلقة ، حيث نعهد المنجز الإبداعي الحديث بمنحنا حساً ذاتياً بالتميز والاختلاف ، ولكن هؤلاء المتميزين المختلفين هم - أصلاً واستمراراً - نائج ثقافي ونفسي للذهنية العمودية .

ولست هنا أقول ما أقول قاصداً التصنيف أو التقرير ، ولكنني أشير إلى الدائرة المغلقة التي نقف في وسطها ونحن جزء منها - وفي داخلها - وهي دائرة تُحكمُ حلقاتها علينا ، وتجعل تصوراتنا وأحكامنا محدودةً بعدودها ومطبوعةً بطابعها . وسواء وقفنا مع التجربة الجديدة أو عارضناها ، فنحن نتحرك في الحالين معاً من داخل الدائرة وليس من خارجها ، والاختلاف يكون باليل إلى أحد شطري هذه الدائرة فحسب .

• هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

فكيف تسنى لنا - إذن - تحقيق شيء من الرؤية المتبصرة ، الرؤية التي تُحلّصنا من الذاكرة المهيمنة ، وتساعدنا على كشف المنجز الإداعي الحقيقي . وحينما أقول (الحقيقي) فأنا أقصد ذلك المنجز الذي يصح أن ينسب إلى التجربة الجديدة بوصفه إنجازاً أصيلاً وليس تقليداً مستعاراً .

خاصة وأن الناظر والمنظور فيه هما عنصران في ثقافة واحدة ، ولا مجال للخروج خارج هذه الثقافة من أجل تحقيق نظرة متحررة ، ولهذا فإن التحرك والتبصر لن يكون إلا من (الداخل) ، والاعتراف بهذا العيب هو الذي سيساعدنا على إدراك المشكل من جهة ، وعلى التعامل معه من جهة أخرى . وسوف يتحول العيب إلى ميزة والنقص إلى كمال ، بمجرد إدراك المرء لعبوبه ولتواقصه - وهذه هي دعوى هذا البحث ، كما سيتضح من المداورة التالية :

وإن كان طرفا المعادلة في دائرتنا المفترضة هما المنجز الإداعي الحديث من جهة ، والقصيدة العربية التي يصفها البعض بالعمودية من جهة أخرى ، فإن الأجدر هو إدخال التجريبتين في محاوره مفتوحة بينهما وبيننا نحن بوصفنا قراء وملاحظين ودارسين . ولكننا نفضل هذا من (الداخل) لا من الخارج . وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل ، فهذا معناه أننا نتمتع في أغوار هذا الداخل ، ونغوص فيه أكثر وأكثر ، كي نزداد وعياً به وبأنفسنا فيه ، وسنكون حينئذ طرفاً في محاوره مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة ، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها . وسوف نضع إحدى التجريبتين في مواجهة الأخرى كي نلاحظ المختلف في مقابل المشاكل ، والمضاد في مقابل الجاهز ، والناقص في مقابل الكامل . وسأدخل إلى هذا الفعل بواسطة شجرتين دلالتين ، إحداهما تبدأ بالمسيب بن عكس ، وتتمدد من خلال ابن أخته وراويته الأعشى ميمون بن قيس ، والثانية تبدأ بالسياب وتتمدد من خلال صلاح عبدالصبور وغازي القصيبي . وكلتا الشجرتين الدلالتين جاءتا عن «لؤلؤة الخليج» . وسوف نرى الاختلاف والتضاد بين التجريبتين ، وبين نموذجين أحدهما كامل ومغلق والآخر ناقص ومفتوح .

## ٢ - الجُمَانَةُ والغواص :

تبدأ الشجرة الأولى عند المسيب بن عكس ، خال الأعشى وأستاذة في الشعر ، حيث يقول المسيب عن الجُمَانَةُ «اللؤلؤة» والغواص<sup>(١)</sup> :

كجمانة البحري جاء بها

غواصها من لجة البصر

صلب القواد رئيس أربعة  
متخالف في الألوان والنجر  
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا  
القبوا إليه مقابلد الأمر  
وعلت بهم سجحاء خادمة  
تهوى بهم في لجة البحر  
حتى إذا ماساء ظنهم  
ومضى بهم شهر إلى شهر  
ألقي مراسيه بتهلكة  
ثبتت مراسيها فما تجري  
فانصب أسقف رأسه لبد  
نزعت ربا عيتاه للصبر  
أشفي يمج الزيت ملتمس  
ظمآن ملتهب من الفقر  
قتلت أباه فقال أتبعه  
أواستفيد رغبة الدهر  
نصف النهار الماء غامرة  
ورقيقه بالغيب لا يدري  
فاصاب منيته فجاء بها  
صدقية كمضيئة الجمر  
يعطي بها ثمناً ويمنعها  
ويقول صاحبه ألا تشري  
وترى الصواري يسجدون لها  
ويضمها بيديه للنحر  
فتلك شبه المالكية إذ  
طلعت بيهجتها من الخدر

في هذا التخييل الاحتفالي يقدم المسيب هذا الغواص البحري ، بعد أن توج شقاء وفقره

ومأساته مع البحر والغوص ، في رحلة الموت والأمل حيث الرحلة التي قتلت أباه من قبل وهددته هو بالموت والتهلكة ، ولكنه أصاب منيته في قصيدة المسيب ، وجاء الشاعر بهذه القصيدة وكأنها رقية إبداعية يختل بها ظروفه ، ويحاول اصطفاً محبوبته مثلما اصطاد البحار جمائته ، وتكون (المالكية) ملكاً للشاعر بعد التطلع والتوجس والترقب . ولعل في صفة (المالكية) ما يكشف عن رغبة الشاعر بالتملك والاحتفاظ بهذه (المالكية) التي تمثل أمنيته التي أصاب ، ولسوف (يعطي بها ثمناً ويمنهما) ولسوف (يضمها بيديه للنحر) ، كيف وقد (جاء بها صدفة كمضيئة الجمر)؟

في هذه الرقية اللغوية قدم الشاعر المشبه به ، وأغنى الصورة التخيلية لهذا المشبه به في ثلاثة عشر بيتاً ، ثم أعقب ذلك بيتاً أغلق به الدلالة على نفسه ، وجعل الكسب هنا كسباً ذاتياً يخصه هو بالملكية والاكْتِسَاب ، وصارت الجمانة هي الملكية كما أن البحري الغواص رئيس القوم ومُعاني الويل وكاسب الجمانة هو الشاعر . ومن هنا فنحن أمام دلالة مكتملة الحلقات . وتخيليتها واحتفاليتهما أفضت إلى نتيجة حاسمة في البيت الأخير ، حيث صارت الملكية بطلتها المبهجة ، وتمّ بذلك حصر الدلالة وتقييدها بين طرفين واضحين هما الشاعر والملكية ، في مقابل الغواص والجمانة . وبذلك نكون قد خرجنا بقراءة جميلة عن صورة احتفالية وتخيلية عن الغواص واللؤلؤة . وتقف جمالية النص عند ربطه بالملكية ربطاً كاملاً بما يفضي بالنص إلى الاكْتِمَال والتشبع الدلالي . وهذا الاكْتِمَال والتشبع أفضى بالنص إلى مفارقة إبداعية ، حيث صارت هذه الأبيات الأربعة عشر جملة شعرية طويلة وجميلة ومفيدة ، وذات تركيب عضوي متماسك ، بركنها الأساسيين ، المشبه به الطويل والمشبه القصير ، إلا أنها - مع كل هذا الجمال - صارت نصاً مغلقاً ، وهو نص مغلق بسبب من شدة اكتماله وشدة تشبعه . وكما أن الغواص قد (أصاب منيته) ، وصار يضمها حسيّاً إلى نحره ويتمنع عن بيعها إلى الآخرين ، فإن النص أيضاً قد صار ملكاً خاصاً وشديد الخصوصية لصاحبه . وصارت القصيدة هي (المالكية) صاحبة المسيب ، ولم تعد القصيدة جمانة في البحر . وحيث لن يكون القارئ غواصاً يغوص وراء الجمانة ، إذ قد أصاب الشاعر (مُنِيته) وامتلك الملكية التي كانت جمانة بحرية مشاعة .

ولقد كانت القصيدة تعطي في البدء مجالاً لإطلاق دلالة الجمانة وإشاعتها ، حيث من الممكن لها أن تسبح في البحر لتفري الغواصين بالسعي وراءها ، وستكون القراءة حثيثاً ضرباً من الغوص في بحر النص . لولا أن الشاعر جاء في البيت الأخير فجعل الجمانة ملكاً خاصاً له

يضمه بيديه ولا يطلقه ، وسماها المالكية إمعاناً في التملك والخصوصية . وبذا قيد ما كان مطلقاً ، وخصص ما كان مشاعاً ، وحسم ما كان مشكلاً . فأغلق النص بعد افتتاح ، وقرر من بعد تخيل وتمثيل .

لذا فإن إيداعية النص قد تراجعت وتقلصت ، وهذا ما جعل الأعشى يأتي ليكرر النص من دون أن يحقق أية إضافة إيداعية عليه ، وذلك لأنه وجد أمامه نصاً كاملاً - ومن ثم فهو نص مغلق فلما هم بمداخلته لم يملك سوى أن يكرره مجرد تكرار . وفي ذلك يقول الأعشى<sup>(١)</sup> (ولقد ذكرنا أن المسيب خال الأعشى ، كما أنَّ الأعشى راوية للمسيب) :

كانها درة زهراء أخرجهـا

غواص دارين يخشى دونها الغرقا

قد رامها حججا مذ طر شاربـه

حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا

لا النفس تؤنسه منها فيتركها

وقد رأى الرعب رأي العين فاحترقا

ومارد من غواة الجن يحرسها

ذو نيفة مستعد دونها ترقا

ليست له غفلة عنها يطيف بها

يخشى عليها سرى السارين والسرقا

حرصا عليها لو أن النفس طاووعها

منه الضمير لبالي اليم أو غرقا

فسي حوم لجة آذى له حذب

من رامها فارقتة النفس فاعتلقا

من نالها نال خلدا لا انقطاع له

وما تمنى فاضحى ناعماً انقـا

تلك التي كلفتك النفس تاملها

وما تعلقـت إلا الحين والحرقا

هنا جملة شعرية من تسعة أبيات ، يبدأ الشاعر فيها بأداة التشبيه مثله مثل المسبب ويختمها بأداة الإشارة (تلك) تماماً مثل خاله . والدرة هنا وجمانة هناك بينما الغواص في الموقعين .



والبحر الهائل المهول يغطي سطح القصصيتين ، وتنتهي مهمة البحث والغوص بأن تكون الدرّة هي المحبوبة ، غير أن محبوبة الأعشى بلا لقب ولاصفة ، ولقد جعلها الشاعر في عالم التنكير والمجهول ، وجعل صفة علاقتها معه صفة (الحَيْن والحَرْق) أي الهلاك والنار ، بينما مالكية المسيب ذات طلعة بهية تطلع بها مبتهجة - مبهجة - من الخلد . مما يزيد المالكية احتفالية وازدهاراً . وإن كان النص عند المسيب أطول فإنه أيضاً أعمق وأشرح وأكثر حركة من حيث كثرة الشخصوص والأحوال ودرامية المواقف . مما جعل (المالكية) تمتلك نصاً حياً متحفزاً ، في مقابل الأثنى المجهولة والمغيبّة لدى الأعشى ، ولعل غيابها الكامل هو الذي جعلها رديفاً للحَيْن والحَرْق ، بينما الحضور الاحتفالي للمالكية جعلها ذات طلعة بهيجة ، فيها أصاب الشاعر منيته ، غير أنه في وسط فرحه بهذا الصيد الثمين أغلق نغمة واحتكره لنفسه من دون القارئ الذي ظل خارج النص ، وليس له من مجال للدخول إلى هذا الداخل المغلق .

أما الأعشى فإنه لم يصب أمنيته وظل حبيس الحين والحرق ، ولكن هذا الإخفاق لم يؤدِّ به إلى فتح النص وإطلاقه ، فجاء البيت الأخير ليحكم دائرة النص بين الشاعر وأثناء المجهولة . ومن ثم فإنه تساوى مع المسيب في إغلاق النص ولم يتميز عليه في مداخلته هذه ، وصار لاحقاً مقصراً . وفي هذا كله ظل القارئ أمام نص أولي من المسيب ، تميز بالاكتمال والتشيع مما جعل النص الثاني عاجزاً عن التفاعل معه حينما داخله ، وصارت المداخلة مجرد تكرار ، وعجز الأعشى عن قراءة قصيدة خاله قراءة إبداعية متجاوزة ، ويظهر أن نص المسيب قد جاء غير قابل للفتح ، وصار الأعشى ضحية هذا النسق المغلق .

### ٣ - اللؤلؤة المفقودة :

في الشجرة الدلالية السابقة التي سميناها (الجمانة والغواص) جاء النص مكتمل المبنى والمعنى ، ليس على مستوى البيت الواحد ، وإنما على مستوى (الجملة الشعرية) . والجملة الشعرية هنا تختلف عن الجملة النحوية . ذلك لأنها تطول وتقصّر حسب البناء الدلالي .

ولقد جاءت الجملة الشعرية عند المسيب بن علس لتبلغ أربعة عشر بيتاً . وعند الأعشى تسعة أبيات . ولذا فإن الجملة الشعرية هي وحدة أدبية وهي (أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس ، أي أنها تمثل «صوتيم» النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها . أما حدّها الأعلى فهو أنها الوحدة التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على شيء سواه ، أي القول الذي يبنى نفسه بنفسه ، أو فلنقل : إنه القول الأدبي الذي

تنبه عناصره . ولذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر ، ويترها يفسدها ، وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية ، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحده حدود النحو<sup>(٣)</sup> .

وجملة (الجمانة والفواص) لا يمكن كسرهما أو تقليصهما أو بترها ، ومن هنا فهي مكتملة البناء ، وهي جملة شعرية راقية التركيب . غير أن عيبها جاء من شدة اكتمالها ، وهو الشيء الذي أدى إلى انغلاقها ، ومن ثم انحسرت هذه الجملة وتوقفت عند حدود النص الأول ، ولم تتمدد في نصوص أخرى تنامي فيها وتشكل شجرة مستمرة النمو .

وهذه تجربة شعرية تسود في نصوص الشعر العربي (القديم) ، بسبب هيكلية الوزن الثابت ، وتساوق الدلالة مع هذه الهيكلية وثباتها معها . وحينما تأتي إلى التجربة الشعرية الحديثة ونقيسها على سلفها الشعري الصالح ، نجد فروقاً في التركيب تفضي إلى فروق ومفارقات دلالية قوية .

ونبدأ بنص لبدر شاكر السياب يجاري نص المسيب ، وسيضع (الجمانة والفواص) في مفارقة مختلفة ، يقول فيها متكلاً بصوته هو وبضمير النص نفسه :

أصبح بالخليج : يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فبرجع الصدى

كأنه النسيج :

يا خليج

يا واهب المحار والردى . . .<sup>(٤)</sup>

وفي هذا المقطع نجد أنفسنا أمام تحولات إبداعية بالغة الدلالة فيها يفترق هذا النص عن سالفه . فالمسيب والأعشى يتحدثان عن غواص غائب ويشيران إليه بضمير الغائب . وهو منفصل عنهما ، فهو بالنسبة إليهما مادة معلوماتية ، يتحدثان عنه ويصفان حاله ويشخصان قصته مع البحر والغوص ، فإذا ماتم لهما ذلك ، عطفوا الحديث ليجعلا الفواص مجرد صياد للجمانة . ويتحول الاهتمام بعد ذلك إلى (الجمانة) ، التي تتحول بسرعة خاطفة لتكون مجرد دالّ تزييني يدل على (المالكية) عند المسيب ، أو على مجهول آخر عند الأعشى الذي عمادى في عملية التغييب والتجهيل ، فأخفى محبوبته وعمي عليها .

من هنا فإن المسبب والأعشى ظلاً منفصلين عن النص ، وظل النص منفصلاً عنهما .  
وجاء الفواص أجنبياً وثانويّاً وخادماً للدلالة وليس صانعاً لها . وصار وجوده وجوداً بلاغياً  
فحسب .

بصيغة المضارع ويضمير المتكلم ، هذه الأنا النصّوصية هي عبارة حية حاضرة ، ينطق بها  
النص والشاعر والقارئ ، بحيث إن الجميع يصيحون ويتكلمون ويتفاعلون ، حتى إن (الصدى)  
نطق وتحول إلى كائن حي لا يردد الكلام ويحاكيه ، ولكنه يتفاعل معه ويتصرف بوعي حاد ،  
جعله يغير في العبارة تغييراً جوهرياً له دلالة جوهريّة .

وهذه الدلالة الجوهرية هي في سقوط (اللؤلؤة) من نشيج الصدى ، بينما كانت حاضرة  
في صياح ضمير النص . فاللؤلؤة تحضر وتغيّب بينما الجمانة والدرّة حضرتا حضوراً بلاغياً  
فحسب ، في مقابل الحضور الدال والغياب الدال عند السياب .

إن الحضور البلاغي المجرد للجمانة والدرّة ، يجعلنا نقف دون التفاعل معهما دلالياً ، بينما  
تبادل الحضور والغياب للؤلؤة ، يدعونا إلى الوقوف والتبصّر بما حدث للنص وفيه .

#### ٤ - الكمال الناقص :

✱ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

✱ يا واهب المحار والردى

في الجملة الأولى صاح النص مدرّكاً لما أدركه الأعشى (ما تعلقت إلا الحين والحرقا) ،  
فالبحار والردى هما الحين والحرق ، ولكن مع الحين والحرق تكون اللؤلؤة ، غير أن الصدى قدم  
لغة النشيج متضمنة الحين والحرق من دون اللؤلؤة . . وسقطت اللؤلؤة ، غابت بعد حضور  
واختفت بعد ظهور .

هذا يجعلنا في مواجهة مع ثلاثة في اثنين :

اللؤلؤة ... ..

المحار المحار

الردى الردى

وكلها من هبات الخليج وعطاياه . وهذا التحول من ثلاثة إلى اثنين له علاقاته الدلالية  
المتشابكة مع سائر دلالات نص السياب (انشودة المطر) ، وهو نص يبدأ كاملاً ثم يتناقص ، ثم

يعود إلى الكمال لكي يتناقص مرة أخرى . حدث هذا على مستوى الإيقاع وعلى مستوى الدلالات ، حيث جاءت أنشودة المطر على وزن بحر الرجز بتركيبة عروضية خاصة هي :

مستفعِلن . مستفعِلن . مستفعِلن . فعِلن (فعول)

على ذلك جاء المطلع واستمر هذا الوزن على سبعة عشر بيتاً . وفي البيت الثامن عشر جاءت أنشودة المطر لتكسر هذا الوزن ، فنقرأ :

أنشودة المطر مستفعِلن . فعِل

مطر ... فعِل ...

مطر ... فعِل ...

مطر ... فعِل ...

ثم تعود بعد ذلك إلى وزنها الأول في أحد عشر بيتاً (وفي وسطها بيتان مختلفان) وتنتهي هكذا :

كأن صيادا حزينا يجمع الشباك

... ..

ويثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

وهنا لا يقف الأمر عند لعبة الكمال والنقص في الوزن فحسب ، ولكن الكمال والتناقص يدخل في الدلالة أيضاً . فالمطر جاء هنا مرتين . وكان من قبل ثلاث مرات .

لذا يجدر بنا أن نقف عند هذه اللعبة الدلالية التي تقلّص الثلاثة إلى اثنين ، وننظر هنا في المثالين البارزين لذلك :

(اللولؤ مطر

)

أ- (المحار مطر

(الردى مطر

... ..)

)

ب - المحار مطر

)

(الردى مطر

إن التمايز بين اللؤلؤ والمحار والردى لا يحتاج إلى تساؤل ، ولكننا نحتاج إلى التعرف على المتكررات / مطر / مطر / مطر . ومن المقطوع به أنها ليست مجرد تكرار ، أو أنها تدل على مدلول واحد مكرر . إن منطق النص يقتضي منا أن نقابل دلالات القصيدة مع بعضها البعض ، ونقيم العلاقات فيما بينها حيث هي نص واحد ، بمعنى أنه جسد حي يتبادل الوظائف ويترتب بعضه على بعض ، فنقول إذن إننا أمام ثلاثة أنواع من الدلالات هي :

المطر / اللؤلؤ

المطر / المحار

المطر / الردى

ومثلما تناقصت جملة (اللؤلؤ والمحار والردى) من ثلاثة إلى اثنين (المحار والردى) ، فإن جملة (مطر . مطر . مطر) تناقصت وصارت اثنتين فحسب (مطر - مطر) ، مطر المحار ومطر الردى ، ويزول مطر اللؤلؤ ، ويبقى الحين والحرق ، مطر الهلاك ومطر النار .

ولن أقف وقفات خاصة بالدلالات الخاصة لإشارات النص ، إذ ليس غرضي هنا هو هذا النوع من الدلالة ، كما أن باحثين آخرين وقفوا على قصيدة (أنشودة المطر) وقفات مستفيضة أثرت النص بقراءات متنوعة<sup>(٥)</sup> .

ولكنني أقف عند ما أراه تغيرات وتحولات في استراتيجية الكتابة الإبداعية ، في الانتقال النوعي من النص الكامل التام إلى النص الناقص . حيث اقترف الشاعر الحديث تمرداً جريئاً على الذات الشاعرة ، فكسر سلطاتها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص وتفردا إلى تعدد وهيكلها إلى ملعب مفتوح . ومن هنا ، فقد أطلق الجمانة ولم يصب أميته كما فعل المسيب . بل أخطأ هذه الأمية وأعلن ضياعها من بين يديه ، وتدرج من التكمال إلى الناقص ، ثم راوج بين الكمال والنقص متتبعاً إلى البداية ، حيث يختم السياب قصيدته بجملة الاستمرار وتماذي الحدث :

## ويهطل المطر

ولم يقرر أي مطر هذا هل هو :

مطر / اللؤلؤ

أم مطر / المحار

أم مطر / الردي ؟

ولم يزل النص مبهماً في هذه الدلالة المتضاربة ، إذ جاءت مطر ثلاث مرات وجاءت مرتين في تعاقب غير متراتب حسب التوزيع التالي :

٣ / ٢ / ٣ / ٣ / ٢ / ٣ / ٣ / ٣

حيث جاءت (مطر . مطر . مطر) ست مرات ، وجاءت (مطر . مطر) مرتين ، ولكن الصيغة الثلاثية تكررت مع تكرار المقطع ، وكان الأخير خاصة مكرراً ثم ختمه الشاعر بجملة (ويهطل المطر . . .) وهي خاتمة لاتنهي النص ولكنها تعيدنا إلى العنوان (أنشودة المطر) ، وتجعلنا نعود إلى النص بادئين من جديد بلاتهاية . وهنا تكون القصيدة نسيجاً مغزولاً ، ينتهي آخر خيط فيه مشبوكاً في خيوط البداية ، ولايتكامل النسيج أبداً ، إذ تحدث الثغرات في الوسط فتسقط (اللؤلؤة) وتسقط (مطر) في إحدى دوالها الرئيسة . وتتداخل هذه العملية مع دلالات جوهرية ، تتشابك مع المطر الثلاثي أو المطر الثنائي . وهذه الدلالات هي (والرقم الذي أمامها يشير إلى كلمة مطر وعددها ثلاث أو اثنتان) :

١ - أنشودة المطر (٣)

٢ - الصياد الحزين (٢)

٣ - المهاجرون ينشدون (٣)

٤ - رحي تدور (٣)

٥ - اعتلنا ليلة الرحيل (٢)

٦ - الجوع (٣)

٧ - عالم الغد (٣)

٨ - ألف أفعى (٣)

تظهر من هذا الجدول العلاقات المتشابكة بين المطر الكامل أو المطر الناقص وبين الدلالات المصاحبة ، وآخر هذه الصحبة المتشابكة في العلاقات هي هذا المقطع :

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق  
من زهرة يربها الفرات بالندى

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

مطر ...

مطر ...

مطر ...

هذه دلالة تتداخل مع مقطع سابق يقول :

وكل عام - حين يعشب الثرى - نخوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ...

مطر ...

مطر ...

وبعد الاثنین معاً يتكرر مقطع واحد يوحد بينهما ويشبكهما دلاليًا . وللقارئ أن يراجع  
النص في نهاية هذه الدراسة ، للمقارنة والوقوف على كامل الصورة .

هنا تكون مطر الأولى التي هي (المطر اللؤلؤ) ، مستلبة ومحاصرة بالجويع الذي لا يحدث  
إلا مع أعشاب الثرى ، ومحاصرة بألف أفعى لا تشرب سوى رحيق الأزهار والنماء . ولذا يأتي  
رنين الصدى يرن في الخليج :

مطر ...

مطر ...

مطر ...

وهو لا يأتي بمطر الأولى إلا ليجعلها طعمًا للجوع السنوي وللأفاعي التي لابد أن يقدم لها  
رحيق الأزهار وعشب الثرى . والاكتمال يأتي لكي يتناقص ، والنموذج يأتي لكي يتكسر  
ويتهشم ، ونفتح الدائرة بثغرات في وسطها تفكك النسيج وتخزعه .

وهذا لا يحدث لمجرد الزينة البلاغية ، أو لمجرد التخيل التصويري - كما في النموذج  
الكامل لدى المسيب وابن أخته - ولكنه يحدث بوحي إبداعي جديد ، يمي دوره التجديدي

وعبي مخاطر ومغامرات التصدي للنموذج الكامل . فإذا ما كسر النموذج وأحدث فيه عيباً ونقصاً وثغرات ، فإنه يفعل هذا ليجر الدوائر ويفتحها على بعضها . ولن يحدث ذلك إلا بإحداث ثغرات فيما كان دائرة مغلقة . ومن هنا فإن القصيدة الحديثة دائرة مفتوحة بينما العمودية دائرة محكمة . ولذا قل أو انعدم تنامي العمودية إلى شجرات دلالية وقراءة متنامية . وحينما حاول الأعشى ذلك ، لم يفعل سوى أن كرر خاله فأخفق دونه ، وعجز عن تحقيق أية إضافة إبداعية .

أما السياب فقد تنامي في نصوص أخرى وفي قراءات أخرى - كما سنرى لاحقاً - ولكن قبل ذلك نقف وقفات إضافية على جوانب من أخلاقيات هذا الصنيع الإبداعي .

#### ٥ - حضور الغياب :

جاءت التجربة الحديثة فكسرت النظام الشعري الذي كان أساس القصيدة العمودية . حدث هذا ظاهرياً في الوزن الحر كبديل عن البحر العروضي التام . وحدث دلالياً في أفعال مثل التحول النوعي في (أنشودة المطر) ، حيث لعبة الكمال والتناقض . ولكن لماذا ارتكب الشاعر هذه الحرية ضد النظام وضد القصيدة...؟ هل ليعيها فحسب...؟ أم أن أمام ذلك ما يعضده ويدعو إليه...؟

لنجرب الآن - كمحاولة لتصوير الإجابة - ونعيد المحذوف ونظهر المضمهر . ولنتصور مقطع السياب كاملاً غير ناقص كالتالي :

أصبح بالخليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب (اللؤلؤ) والمحار والردى

لوجاء النص على هذه الحال لكان نصاً كاملاً نعم ، ولكنه ساذج وبدائي ، ولا يحمل تحدياً قرائياً ولا إنجازاً إبداعياً ، وسوف يكون فحسب ، شعراً مكتمل المبنى والمعنى ، ولا شيء فوق ذلك أو بعده .



من هنا يظهر أن للشجرة المحدثة في نظام القصيدة وظيفة إبداعية ، تجعل لغة الصدى أكثر من مجرد انعكاس صوتي . وتجعل الصدى كائناً متوحشاً يملك التصرف والتحكم والتأمر الخفي ، حيث ابتلع اللؤلؤ وأخفاه وأظهر الحمار والردي .

كما أن غياب (اللؤلؤ) هو الذي منح هذا اللؤلؤ قيمة تميز بها عن الحمار والردي . وصار الغائب إشارة دالة دلالة أخطر من دلالات الحضور . وهذا منح حضورها الأول قيمة خاصة في النص ، مثلما جعل غيابها بعد ذلك منبهاً يشير إلى ما كان وإلى ما غاب وإلى ما يجب أن يكون ، وبذا تتعقد الدلالة وتنشأ معضلة النص الذي يفرض صورته وحركته على القارئ ، ويلاص القارئ بملابس تنوع وتشكل ، من دون أن تقيدها شروط إنشائية أو تفسيرات جاهزة .

وغياب اللؤلؤة أحال إليها وجعل حضورها مهما ، وزاد من قيمتها حيث أصبحت أهم من الأخريات . بينما تكرر الحمار والردي أضعف قيمتهما ، بل ألغاهما حيث صارا في حضور كامل لا يتساوى مع تواتر الحضور والغياب ، وتعاقبهما في إشارة اللؤلؤ .

هنا صار للغيباب في النص قيمة تفوق الحضور ، وصار الغياب جزءاً جوهرياً في النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته . وبذا فإن الشجرة التي تم إحداثها في النظام الشعري جاءت لخدمة النص وتحديثه .

ولقد انتقلت القصيدة بسبب من ذلك ، من أن تكون نظاماً تاماً إلى كونها نظاماً ناقصاً . ولعلها خرجت خروجاً نوعياً من القصيدة/ النظام إلى القصيدة الوحيدة . أي أنها لم تعد نظاماً ، ولكنها أصبحت جزءاً من نظام . حيث النظام هو الشعر ، بوصفه منظومة من الأعراف الاصطلاحية والدوقية والثقافية . بينما القصيدة صارت وحدة في هذا النظام . وهي - كوحدة - أصبحت نصاً مائلاً وحقيقة محسوسة ، وفي الوقت ذاته هي فعل مختلف عن النظام الذي ينتمي إليه النص ، ويرجع إليه القارئ . ومن هنا تنشأ أسئلة النص التي لا جواب عليها سوى اجتهادات قرائية من القارئ ، تتغير وتنوع وتختلف . لا بموجب المزاج وتغيراته ، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والدوقية ، من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل ، مما يجعل النص إشارة حرة ، ووحدة من نظام ، ونقصاً يتكامل . وقد كان من قبل إشارة مقيدة ونظاماً مغلقاً وكاملاً محصوراً .

وإن كان التعميم في الحكم غير دقيق في كل حالات الشعر القديم من جهة ، والحديث من جهة أخرى ، فإن الراجح هو أن شجرة المسيب بن علس (ومعه الأعشى) تصدق عليها

أحكامنا عن النظام المغلق . ومن الراجح أن القصيدة العمودية كانت في طريقها إلى باب مسدود ، وكانت مهددة بالوقوع في دائرة مغلقة ، ولم يتخذ الشعر العربي من هذا المصير إلا القصيدة الحديثة ، وما اقترفته من تحدٍّ للنموذج وكسر للنظام ، وتحييد لسلطة الشاعر المطلق المستبد والقصيدة الكاملة .

وهذه الأحكام هي تصورات نظرية عن نظامين ونموذجين ثقافيين ، أحدهما سلطوي فردي كامل في مبناه ومعناه ، والثاني متعدد مفتوح ناقص . وهو جزء من نظام ، وليس نظاماً مستقلاً بذاته .

تلك نقلة نوعية لم تلغ الأولى - وإن شاغبنا وتحدثنا - ولكنها وقفت بإزائها وطرححت نفسها كتعبير ممكن ومأمول .

#### ٦ - انكسار الجرة :

إن كان القواص القديم قد أصاب منيته وعثر على الجمانة ، فإن القواص العربي الحديث قد فقد لؤلؤته وكسر الجرة ، وصاح بأعلى صوته معلناً انفلات اللؤلؤة من بين يديه . وهنا جاء التغير . جاء من (داخل) النص ، ثم أخذ يتعرع إلى (ما بعد النص) . وحينما غابت اللؤلؤة في نص السياب صارت مطلباً شعرياً عربياً . وما أن الجرة قد انكسرت بانكسار النظام الشعري القديم ، فإن ذلك يعني فقدان القواص لمنيته ، ولكن هذا فقدان ليس نهاية المطاف . بل هو بداية المطاف وبداية رحلة البحث والامتشاف . وإن كان السياب قد أعلن عن (المفقود) ، فإنه قد فتح باب البحث والسؤال . ولذا يأتي صلاح عبدالصبور باحثاً مستكشفاً يبحث عن اللؤلؤة المفقودة ويجري وراءها فيقول<sup>(١)</sup> .

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى ، وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤة .

سيدتي إليك قلبي ، أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

## وقد تربته يزين عشك الصغير

سقطت اللؤلؤة في خليج السياب فجري وراءها صلاح عبدالصبور مقتحماً الليالي باحثاً في جوفها . ولكنه - مثل السياب - لم يجد اللؤلؤة . ووجد محاراً وحصى وجماراً ، وما وجد اللؤلؤة .

لقد كشف عبدالصبور المفقود وأوضح أنه مفقود فعلاً ليس في أعماق الخليج فحسب ، وإنما هو في جوف الليالي ، حيث الظلمات على الظلمات . وتحيط به المحار والردى منذ زمن السياب ، وزاد الآن الحصى والجمار . ولم تزل اللؤلؤة بعيدة .

ولكن عبدالصبور يسعى إلى التحايل على ظرفه ويحاول تقديم بديل عن اللؤلؤة يحمل

صفاتها :

أبيض

طيب

لامع

وهذه صفات اللؤلؤة ، ويرى الشاعر أنها أيضاً صفات لقلبه ، ولذا يقدم هذا الأبيض الطيب اللامع هدية إلى سيده ، بدلاً عن اللؤلؤة الغائبة .

ومن الجلي أن سيده لم تقنع بالبديل ، إذ لو حدث ذلك لانتهى سبب حدوث النص . وهو نص يحدث بسبب غياب اللؤلؤة ، وليس لحضورها . ولذا تظل اللؤلؤة غائبة ، ومن ثم فهي مطلب شعري قائم . ويكون عبدالصبور قد حقق خطوة في الطريق إلى اللؤلؤة حينما تكهن بصفاتها : أبيض / طيب / لامع . وكشف بعض سماتها التي تدل عليها . ومن هنا يكون السياب قد أعلن عن غيابها ، ويكون عبدالصبور قد كشف عن صفاتها . وهذا فتح الطريق أمام غازي القصيبي كي يأتي نحو اللؤلؤة المفقودة ، فيحاول مخاطبتها ويتحايل عليها بكل وسائل الإغراء لكي يجعلها تتكلم ، فإن تكلمت فسوف يصل إليها ويأتي بما لم تستطع الأوائل . ولكن أتى له ذلك ، وزمن اللؤلؤة - على ما يبدو - لم يحن بعد . ويخاطبها القصيبي قائلاً (٧) :

فيا لؤلؤتي السمراء

ما أعجب ما يأتي به القدر

أنا الأشياء تحتضر

وأنت المولد النضر

فقولي إنه القمر .

يفارق القصبي عبد الصبور إذ يجعل اللؤلؤة سمراء ، لكي ينسبها إلى نفسه (لؤلؤتي) فيكون اللون الأبيض لعبد الصبور أما السمراء فللقصبي . وهنا يأتي السياب ليضحك بحزن إذ قد ترك اللؤلؤ بلالون ولا صفات فجعله إشارة حرة . ولكن خلّفه من الشعراء راحوا يلونون اللؤلؤ ويصفونه يخاطبونه . وذلك إمعاناً منهم بالتحايل والمخاتلة ، لعلهم يصطادون هذه الجوهرة المفقودة .

ويزيد القصبي من تحايله على اللؤلؤة فيحاول استدرار عطفها عليه ، فهو (الأشياء تحتضر) وهي (المولد النضر) ، فاعلمها تعطف على رجل على شفا الحين والحرّق - كما كان سلفه القديم - وعطفها سيكون بأن تنطق بالكلمة الحرام : (فقولي إنه القمر) .

ولكن ما إن يطلب الشاعر منها الكلام حتى يتذكر خطر مطلبه ، ويدرك أن هذه جريمة لا يقبلها الشعر ولا ترضاها الصياغة الجديدة . إذ إن اللؤلؤة لو نطقت لا كشفت وضاع سحرها ، وبطل غيابها . ولأصبحت حينئذ حضوراً بلاغياً يعيدها إلى زمن المسبب والأعشى ، وتفسد شجرة السياب وتذوي .

ولذا فإن القصبي يستدرك نفسه وقصيدته ولؤلؤته فيقول :

وهل تدرين ما الكلمات ؟ . .

زيف كاذب أشر

به تتحجب الشهوات . .

أو يستعبد البشر

هنا يزهدها الشاعر بالكلمات لكي لا تنطق ولا تقول ، ولكي تظل في جوف اللبالي وفي أعماق الخليج وفي زمن الصمت ، إذ لم يحن زمن الكلام بعد . ويزيد في تزهيد اللؤلؤة بالكلام فيقول :

قصيدي خير الصمت

إذن يجمل بها هي أن تصمت ، ولا تنطق .

وبذا تظل اللؤلؤة عند القصبي غيباً ، إذ قد حضرت في النص لكي تصمت ، وحضرت

لكي تغيب .

وتظل اللؤلؤة ويظل الغواص في كل النصوص ، كل واحد وكل واحدة هو وهي مطلب  
للآخر . ولكن الغواص لا يصيب (منيته) ، واللؤلؤة لا تنقى ولا تضييع . ولكنها - فحسب -  
تختفي وتغيب لكي تكون مطلباً شعرياً ومطلباً دلالياً ومطلباً ثقافياً يرثه جيل عن جيل ، وهي  
غائبة في الحسن وحاضرة في الذهن . ولسوف تظل إشارة على تجربة ثقافية ومعرفية ، أخذت  
بأطراف وجودها ورمزت إليه وأوحت به . فأنارت المكبوت ، وكشفت الخاطر وأحالت إلى  
المضمهر . وصار ضمير النص هو الذي يتحدث ويقول ويوحى ويشير . والقارئ يستقبل ويفسر  
ويتشابهك مع معضلة النص ومع معضلته هو . ويظل القارئ غواصاً لم يصب منيته بعد .

#### □ ملحق □

١ - نص «أنشودة المطر» .

٢ - الهوامش .

#### أنشودة المطر

عينك غابتنا نخيل ساعة السّحر ،  
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر ،  
عينك حين تبسمان تورق الكروم  
وترقص الأضواء . . . كالأمطار في نَهْرٍ  
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السّحر  
كأنما تنبض في غوريهما ، التّجوم . . .

وتفرقان في ضباب من أسى شفيف  
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ،  
دفع الشتاء فيه وارتماء الخريف ،  
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء  
فتستفيق ملء روعي ، رعشة البكاء  
ونشوة وحشية تعانق السماء  
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !

كان أقواس السحاب تشرب الغيوم  
وقطرة فقطرة تذيب في المطر . . .  
وكرر الأطفال في عرائش الكروم  
ودغدغت صمت العصافير على الشجر  
أنشودة المطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

تتأب المساء ، والغيوم ماتزال  
تسحّ ماتسحّ من دموعها الثقيل .  
كان طفلا بات يهذي قبل أن ينام :  
بأن أمّه - التي أفاق منذ عام  
فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال  
قالوا له : «بعد غد تعود . . .» -

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك  
في جانب التل تنام نومة اللحود  
تسفّ من ترابها وتشرب المطر ،  
كأن صياداً حزينا يجمع الشباك  
ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر . . .

مطر . . .

أنعلمين أيّ حزن يبعث المطر ؟  
وكيف تشجّ المزاريب إذا اتهمر ؟  
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح ؟  
بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجياح ،

كالحبّ ، كالأطفال ، كالموتى - هو المطر  
 ومقلّتاك بيّ تطيفان مع المطر  
 وعبر أمواج الخليج تمسح البروق  
 سواحل العراق بالنجوم والمحار ،  
 كأنها تهّم بالشروق  
 فيسحب الليل عليها من دم دنار .  
 أصبح بالخليج : «يا خليج  
 يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والرّدى !» .  
 فيرجع الصّدى  
 كأنه التشيع :  
 «يا خليج  
 يا واهب المحار والرّدى . .»  
 أكاد أسمع العراق يذخر الرّعود  
 ويخزن البروق في السهول والجبال ،  
 حتى إذا ما فاض عنها ختمها الرجال  
 لم تترك الرياح من ثمود  
 في الواد من أثر  
 أكاد أسمع النخيل يشرب المطر  
 وأسمع القرى تنّ ، والمهاجرين  
 يصارعون بالمجازيف وبالقلوع ،  
 عواصف الخليج ، والرّعود ، منشدين  
 «مطر . . .  
 «مطر . . .  
 «مطر . . .  
 وفي العراق جوع  
 وينثر الغلال فيه موسم الحصاد  
 لتشيع الغربان والجراد  
 وتطحن الشّوآن والحجر

رَحَى تدور في الحقول . . . حولها بشر

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

وكم ذرفنا ليلة الرّحيل ، من دموع

ثم اعتللتنا - خوف أن نلام - بالمطر

مطر . . .

مطر . . .

ومنذ أن كنّا صغاراً ، كانت السماء

تقيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام - حين يعشب الثرى - نخوع

ما مر عام والمراق ليس فيه جوع .

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

في كل قطرة من المطر

حمرء أو صفراء من أجنة الزّهر .

وكل دمعة من الجياح والمرأة

وكل قطرة تراق من دم المبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة تورّدت على فم الوليد

في عالم الغد القتيّ ، واهب الحياة!

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

سيعشب المراق بالمطر . . .



أصبح بالخليج : «ياخليج . . .

ياواهب اللؤلؤ ، والمحار والردى ! .

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

ياخليج

ياواهب المحار والردى .

وينثر الخليج من هباته الكثار ،

على الرمال ، رغبة الأجاج والمحار

وماتبقى من عظام بئس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار ،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرّحيق

من زهرة يربّها الفرات بالندى .

وأسمع الصدى

يرنّ في الخليج

«مطر . . .

«مطر . . .

«مطر . . .

في كل قطرة من المطر

حمرء أو صفراء من أجنة الزهر .

وكل دمة من الجلياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة تورّدت على فم الوليد

في عالم الغد الفتى ، واهب الحياة .

ويهطل المطر

- ١ - عن قصيدة المسيب بن عكس وسائر ما روى له من أشعار انظر رودلف جابر : كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير : وفيه أشعار المسيب ، ص ٣٥١ وما بعدها . لوزراك . لندن ١٩٢٨ .
- ٢ - ديوان الأعشى الكبير ، ص ٨٠ ، تحقيق محمد محمد حسين . مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٩٨٣ .
- ٣ - عن الجمل الشعرية وأنواعها ، قارن : عبدالله الغداسي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريعية ، ص ٩١ النادي الأدبي الثقافي جدة ١٩٨٥ .
- ٤ - السياب : ديوانه ، المجلد الأول ٤٧٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .
- ٥ - منهم إحسان عباس في كتابه بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٩ . وعبد الواحد لؤلؤة : النفع في الرماد ( بين السياب وستوبل ص ١٧٠ ) وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٢ . وعلي البطل : في شعر العصر الحديث ( عن المضمون ) ، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٢ . وكذلك دراسات مالك المطلبي بدءاً من كتابه : « في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر » وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨١ ، وما تلا ذلك من دراسات خاصة ، ألقاها المطلبي في مهرجانات المريد ، وفي الدوريات الأدبية ، عن شعر السياب عموماً وعن (أنشودة المطر) خاصة ، وقد يمجز المحصر عن ذكر كل من كتب عن (أنشودة المطر) في كتب أو دراسات منذ ظهورها ، ومن نشر عنها في مجلة (شعر) ومجلة (الأداب) البيروتيتين ، أو ما جاء في الأطروحات العلمية وسواها ، مما يجعلها قصيدة ذات شأن خاص وإنجاز خاص . ولعل مالمسناه هنا بعض ما يمكن أن يقال عن هذه القصيدة ذات الدور التغييري النوعي .
- ٦ - صلاح عبد الصبور : ديوانه ، المجلد الأول ص ٦٩ دار العودة بيروت ١٩٧٢ .
- ٧ - القصبي : المجموعة الشعرية الكاملة ، ص ٧٦٥ دار المسيرة للطباعة والنشر ، البحرين ١٩٨٧ .

أشكر للصديق الدكتور عبدالله الغدامي ، هذا العرض الطيب ، والذي عكس جهداً مميّزاً ،  
وأفسح المجال للأخ الدكتور حمادي صمود ، كي يعقب على البحث فليتفضل...

□ تعقيب الدكتور حمادي صمود □\*

من الصعب التعقيب على هذه المحاولة لأنها كما يقول صاحبها «اجتهادات قرائية من القارئ تتغير وتتغير وتختلف» فالتعقيب لا يكون بناء على هذا إلا قراءة بدل القراءة ، واجتهادا يرى في النص ما لم يره الاجتهاد الأول . ومع ذلك فكل شيء في هذه المحاولة قابل للنقاش ، ولنا في كل مستوى من مستوياتها رأي ، وإذ ليس في الإمكان التوسع في كل مسألة فلإننا نختار منها ما يبدو لنا مهماً أو أكثر أهمية . ولنبدأ بما انطلقنا منه لنطرح بشكل ملحق مسألة القراءة وإمكانات تأويل نص وتوليد معانيه حتى يتحول من وضع الكتلة اللغوية الصامتة إلى فضاء حي منتج لصنوف المعاني قائم بجملة من الوظائف . فلئن كنا نعتقد راسخ الاعتقاد في ضرورة أن نتجاوز في قراءة نص وتأويله مستواه السطحي الظاهر وأن نرغب عن القراءة التي لا نستطيع أن نفوز بمكنونه وبنيتة العميقة المتخفية حتى لا تبقى القراءة في إطار النص خاضعة لمشيته ، غير قادرة على المشي في أدغاله والاهتداء إلى المسارب المؤدية إلى عروق الذهب فيه ومعادن جوهرة ، لئن كانت تلك عقيدتنا ، فعقيدتنا أيضاً أن «لنص حصانة ذاتية ، يستطيع بها صد كل أصناف القراءة التي تسمح لنفسها انتهاك تلك الحصانة ، والدوس على النص . بأن نقول فيه ما تريد أن نقول من غير أن تبني ذلك على مبرر لا بد أن يكون ماثلاً في النص إن الاجتهاد القرائي لا يعني أن نقول في النص بما نريد أن نقول ولا بد أن يفهم المتعاملون مع الأدب أن للتأويل شروطاً ولإنتاج المعنى من النص قوانين ورواسم مجسمة موجودة في النص نفسه . إن تاريخ القراءة والتأويل عندنا وعند غيرنا ، يعلمنا أن القول في النص يتغير ويتنوع ويختلف لكن في حدود مضبوطة وحسب شروط مغروسة في الوسط الذي أنتج تلك القراءة وفي أفق القراء الثقافي ، وحسب ما يعم في زمانهم من احتياجات ، والأكثر الأعم أن هذا المختلف أقل بكثير من المؤتلف ، وأن القراءات المختلفة لا تخرج عن قاسم مشترك أعظم يتكرر جيلاً بعد جيل ليؤكد وجود تلك الحصانة ، ويؤكد ضرورة استناد الاجتهاد إلى عمدة نص . ولا أصبحت القراءة تأكيداً لعقيدة

● النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

وتطبيقاً لأراء مسبقة نحمل النص المقروء عليها شاء أو أبى . نعم إن الأستاذ الصديق الغزامي شاعر بهذا وقد عبر عنه بقوله بعد الجملة التي اقتطفناها من نصه (لا بموجب المزاج وتغيراته ولكن اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل) إلا أن لنا على هذا الكلام ملاحظتين :

نعم إن التغير والتنوع والاختلاف ليس رهين مزاج ، ولكن لا يمكن أن نربطه باختلاف الاستجابات الثقافية لأن ذلك يقتضي أن النص موجود محايد ، وهذه مسألة فيها نظر وعلى كل هي من المسائل التي ناقشها علماء الأصول عندنا والمفسرون والشرح وناقشها غيرنا نقاشاً متواصلاً منذ القرن السابع عشر إلى اليوم . الغالب على رأيهم أن للنص إمكانية فرض نهج في القراءة على القارئ أو على الأقل طاقة على دفع ما لا يليق به من وجوه التأويل والقراءة .

- لم يطبق الأستاذ الغزامي . موقفه النظري على قراءته للنموذجين ، فوجدنا في محاولته أشياء طريفة لا محالة ، لكنها غير مقنعة ، ومن السهل ردّها . فليس من السهل الاقتناع بلآنحولات إبداعية بالغة الدلالة فيها يفترق هذا النص (أنشودة المطر) عن سالفه [لأن المتكلم هو ضمير النص (أصبح) وهو ضمير الحضور ، مما يجعله ضميراً حياً يتحرك ويتكلم ففي النصوص القديمة عشرات بل مئات النصوص يكون فيها ضمير المتكلم حيزاً للشاعر والقارئ في نفس الوقت ، وفي النصوص الحديثة نصوص كثيرة لا تفتح بهذا الضمير وتبقى مع ذلك حديثة فلا نعتقد أن للضمير ، دوراً رئيسياً في انفصال النص عن كاتبه أو اتصاله به ، وإن كان عنصرًا من العناصر المهمة في تحليل النصوص ، لا سيما في الأجناس الروائية . ثم تعليق النص ، وهو عند المؤلف سمة الحدائث والافتتاح والتواصل ، «بسقوط اللؤلؤ» من رجع الصدى في المقطع الذي اختاره ، أمر يثير التساؤل من عدة جهات .

- إن المقطع المختار مقطّع تال لمقطّع أهم منه في رأينا ، وفي رأي كثير ممن حاولوا شرح هذا النص الممتاز وفي رأي النص أيضاً ، وهو المقطع الذي يقول فيه :

**وعبر أمواج الخليج تسمح البروق**

**سواحل العراق بالنجوم والمحار**

**كانها تهم بالشروق**

**فيسحب الليل عليها من دم دثار**

إذ ذاك يصيح الشاعر بالخليج فيأتيه رجع الصدى علامة الخواء ، وتباطؤ الموعود في الخروج إلى الوجود . وجمعه في المقطع الذي أثبتنا بين النجوم والمحار وربطهما بالشروق ثم

تكوين مقابلة رئيسية طرفها النور « النجوم ، المحار ، الشروق » ، والظلمة « الليل ، الدم ، الدثار » يدل على أن المحار ليس مشحوناً في النص شحناً سلبياً كما ذهب إلى ذلك الأستاذ الغدامي حينما جعله والردى « الحين والحق » .

ومن الإسراف في القول الدخول إلى استراتيجية الإبداع في النص الشعري المعاصر من سقوط « اللؤلؤة » مع رجوع الصدى في هذا المقطع ، والجزم بأن حضورها دال وغيابها دال أيضاً بينما حضرت الجمانة والدرة في النصوص القديمة حضوراً بلاغياً .

إن هذا المقطع لا ينفصل عن المقطع السابق الذي ذكرنا به كما لا ينفصل عن بقية النص وخاصة عن المقطع الغد الموالي له ، الذي يؤكد على نفاذ الشاعر إلى صميم الأشياء ، ونبوته :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود  
ويخزن البروق في السهول والجبال  
حتى إذا ما فاض عنها ختمها الرجال  
لم تترك الرياح من ثمود ... ..

فرجع الصدى الشجي فراغ سرعان ما يُستجِب بالأمل في لغة الامتلاء والتهوي والإندثار ولذلك فسقوط اللؤلؤة موجود في النص بين توقعين أو إمكانيتين أو إن شئت بين حلمين مُهدَّدين . ثم إن لسقوط اللؤلؤة وجهاً آخر من وجوه التخريج تقوم على علاقة : (الكامل / الناقص) ، لكن من غير الوجه الذي ذهب إليه المؤلف ، وإنما من جهة النسبة القائمة بين (الصوت / الصدى) ، وهي علاقة الموجود بالصورة والحقيقة بالوهم ، والنص بالحكاية ، فالصدى حكاية الصوت فهو صورة متدنية عنه ، ومن الطبيعي أن يضيع منه جزء مما نطق به الصوت ، والتنبيه الذي جاء في المقطع متعلقاً به « كأنه النشيج » يقوي من إمكانية سقوط كلمة أو عبارة .

ولا مانع أيضاً أن نرى في السقوط سعياً من النص إلى الخروج من حالة التحليل إلى حالة التركيب فذكر اللؤلؤة إلى جانب المحار هو التصريح بالطرف والمظروف ، بالوعاء والمحتوى ، بينما الاكتفاء بالمحار يعني استعمال الطرف كتابة عن المظروف وعلى كل فأنهم من كل هذا المقطع طريقته الطريقة في بناء علاقة توافق وعلاقة حياد وعلاقة تقابل في الآن نفسه في قوله :

توافق/ اللؤلؤة «+»  
حياد/ المحار «±»  
الردى «-»

يا واهب

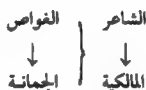
ثم كيف يمكن في هذا النص أن نقتنع بجدلية الغياب/ الحضور مما كنا نذكر ، ومن تغير وقع المطر من ثلاث مرات إلى مرتين . لاشك أننا من الذين يقولون بأن كل شيء في النص دال ، لكن المشكل الأكبر في الاهتداء إلى وجه الدلالة التي يرتضيها «منطق النص» كما جاء على قلم الأستاذ الغدامي ، وعند هذا الحد تدخل القراءة إلى دوائر تصعب الموافقة عليها وأرانا مضطرين هنا إلى طرح جملة من الأسئلة :

يقطع الأستاذ الغدامي بأن المتكررات / مطر/ مطر/ مطر ليست مجرد تكرار أو أنها تدل على مدلول واحد مكرر يقتضيه منطق النص ، ويعد أن يقابل دلالات القصيدة بعضها ببعض يصل إلى ثلاثة أنواع من الدلالات هي : المطر/ اللؤلؤ- المطر/ المحار- المطر/ الردى .

فمتى تجاوزنا الحرج الذي يربطنا جميعاً إن سألنا عن «منطق النص» ما هو؟ قلنا إن المؤلف يبقى تحت هيمنة المفهوم البلاغي للتكرار ، باعتباره إفاضة وإطناباً وكلاماً يخل بقوانين الإيجاز والاقتصاد ، ومن ثم يقع تحت طائلة الحكم عليه بالعمى والتكرار في الشعر شيء آخر ، والتكرار في الإيقاع أصل وعمدة ، وقولهم في لغات المجمع (*versas, verse, vers*) تعني عودة الشيء ذاته وكم من منظر فذ قائم على علم الشعر وعمله ، جعل التكرار خيمرة الشعر ومبسمه . ولكن من حق المؤلف أن يرى في الشعر رأياً غير هذا الرأي ، وإذ ذاك نسأله عن مبرر المقايضة المشار إليها آنفاً ، وخاصة عن غياب مطر اللؤلؤ ، وبقاء مطر المحار ومطر النار . لا سيما وأن التداول بين ٣, ٢ ليس تداولاً مطلقاً بل بالعكس نلاحظ حركة نحو الاستقرار في إيقاع هو ٣, ٣, ٣ وقد ذكر الأستاذ الغدامي صورة هذا الإيقاع المتنامية . إن الملمح الأسلوبى الذي نعتمده مدخلا إلى النص يزعج بالقارئ في جملة من المضايق إن لم يكن ذلك الملمح دالاً قادراً على استقطاب أكثر ما يمكن من مكوناته . والرأي عندنا أن جدلية الحضور/ الغياب كما بسطها الأستاذ الغدامي هنا واعتماداً على الشواهد التي اختارها ليست دالة ، ونشك في قدرتها على تفسير الفارق الجوهرى في رأيه بين الأدب القديم والأدب الحديث في أن الأول نص كامل تام والثاني نص ناقص . والحق أننا نستغرب ربطه التجديد والتحول في «استراتيجية الكتابة الإبداعية بتمرد الشاعر الحديث» ثمراً جريئاً على الذات الشاعرة ، فكسر سلطانها وحطم هيمنتها وحول كمالها إلى نقص . إن لنا في الأمر رأياً مخالفاً تماماً . فالتحول في نظرية الشعر وفي الإبداع الشعري مربوط بتحول الشاعر من منتج لنص مقصّي هو عته ، إلى منتج لنص يرشح بعذاب الذات وتمزقها ، بمعنى أنه انتقل من شاهد على الكون واقع تحت سلطة نموذج مُتعال متجاوز ، إلى إنسان يقول عذاب ذاته ، وما يسكن كيانها عن سياق تاريخي غامر وعلاقة التملك التي رآها الأستاذ الغدامي

بين الشاعر القديم وقصيدته وهم تحدث عنه بإفازة نقادنا القدامى . صحيح أن النص الإبداعي الحق نص مفتوح ، يمكنه أن يتواصل في غيره من النصوص بحثاً متواصلًا يسعى إلى القبض على «لؤلؤة» المستحيل وصحيح أيضاً أن الشاعر كالمشتغل بالكيمياء القديمة يبحث عن إكسير العجب والدهشة ، ولا يقف منه على أثر ، أو لا يقف منه إلا على ما يوجب الرغبة في الاهتداء إليه فتندفع الكتابة لاهثة أبداً وراء هذا الحلم المزعج الجميل . لكن اعتبار القصيدة العمودية برمتها دائرة محكمة مغلفة ، واعتبار القصيدة الحديثة برمتها أيضاً دائرة مفتوحة أمر قابل لكثير من النقاش ، ولنعد إلى الأمثلة التي ذكرها الأستاذ الغدامي في الجمانة واللؤلؤة .

لقد أبدى الشارح ملاحظات مهمة جداً تدل على معرفة لاشك فيها بنصوص التراث ، وحس مرهف نعرفه للأستاذ الصديق الغدامي في ما كتب من كُتب . وانتبه إلى أن النص وحدة مكتملة مغلفة ونضيف تأكيداً لقوله إن النص يفتح بالتشبيه ويختم بالتشبيه (كجمانة.....) (فتلك شبه) وواضح أن الشاعر مفتون ببناء صورته القديمة بخروجه عن الأساليب المعهودة في بناء هذا الجنس من الصور والسعي إلى التوسع لفتح النص على طريقة في القول يرسم بها العلاقة بين الطرفين بأسلوب مبتدع ، هو هذا الأسلوب التخيلي الاحتمالي ، ليخرج من التشبيه المبسط إلى التمثيل لتكون المقايسة بين الأطراف :



مقاييس غنية تفتح للقارئ باب التأويل ؛ لأنها وإن أوضحت وجوه الشبه تركت - لانبائها على الحكاية - مجالاً للتأويل وإن كنا مع الكاتب في ضمور هذا الجانب لتثبيت النص بإبراز المعنى وتوضيحه ، ليصيب القارئ منه منيته كما أصاب الفواص منيته «رغبة الدهر» . أما ما لا نوافق عليه الأستاذ ، فتأكيد على أن إبداعية النص تراجعت وتقلصت وهذا ما جعل الأعشى يأتي ليكرر النص من دون أن يحقق أية إضافة إبداعية عليه . إن الناظر في نص الأعشى يلاحظ الاختلاف الواضح بينه وبين نص المسيب وإن دارا على موضوع واحد ، مما يدل على أن النص الأول امتد في النص الثاني ، واكتسب فيه حياة جديدة والإضافات كثيرة منها ما يتصل بإيقاع النص جملة ، فلقد صور الأعشى في هذا النص التوتر القائم في الإنسان بين الرغبة والخوف ، وكل جزئية من جزئيات النص تعود إلى هذا الثنائي العجيب الذي يمثل قوة الدفع وقوة الصد ، جموح الرغبة في الشيء وتوقع الخطر من الإقبال على الفعل . فالنص مغروس من هذه الناحية في جدلية

البذل/ المنع . ولا تخفى علينا أهميتها ويحافظ النص على هذا التوتر إلى البيت الأخير ، حيث تفوح رائحة الفاجعة لاستحالة تحقق المأمول واستحالة انقطاع التعلق ، فيقع النص في دائرة المنع ، ويكشف الأعشى عن الأصل المحرك لفعل الكتابة الضامن لاستمرارها كفعل يجاهد الصد والمنع ولكنه بذلك يؤكد وجوده ، إذ حضوره من غياب ومعينته من حرمان . هل يمكن أن نجد نصاً أكثر من هذا النص إمعاناً في فهم ما يحرك الشعراء إلى الكتابة في هذا النوع من النصوص الدائرة على علاقة الرجل بالمرأة؟ ثم إن في نص الأعشى من «الموتيفات» ما ليس في نص المسيب ، يكفي أن نذكر من ذلك البعد الخرافي الأسطوري الغائب من نص المسيب . فكيف يمكن إذن أن نقول إنه لاحق مقصر؟ ، وكيف يمكن القول : «وفي هذا كله ظل القارئ أمام نص أولي من المسيب تميز بالاكتمال والتشيع ، مما جعل النص الثاني عاجزاً عن التفاعل معه حينما داخله ، وصارت المداخله مجرد تكرار وعجز الأعشى عن قراءة قصيدة خاله قراءة إبداعية متجاوزة؟» .

ان فكرة النسق المخلق فكرة طريفة مغرية ولكنها خطيرة ، لأنها تقصي كل نظرية في الكتابة غير نظرية الناقد أو المتعامل مع الأدب ، ولو لا خوف التطويل لأبرزنا كيف أن ما اعتبره الشارح امتداداً للؤلؤ السياب من نص صلاح عبدالصبور وغازي القصيبي لا يعدو أن يكون صورا قديمة واستعارات وكتابات يجربها هؤلاء إجراء . بلاغياً معروفاً .

#### □ دكتور جابر عصفور □

شكراً للدكتور حمادي على الإلتزام بالوقت ، والباب الآن مفتوح للحوار والنقاش بعد أن استمعنا إلى ما قدمه دكتور عبدالله الغدامي وما قدمه دكتور حمادي صمود حول التشكيل اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة ، وأظن أن الاثنين قد طرحا علينا ضمناً مجموعة من الأسئلة ، ولا شك أن ما قدمه كلاهما سيثير النقاش ، ونفتح الباب للنقاش وسأدون الأسماء ، ولكن سنعطي الكلمة للدكتور عبدالسلام المسدي فليفضل...

#### □ دكتور عبدالسلام المسدي □

أظن أن بحث الدكتور الغدامي يمثل بالنسبة إلينا في حد ذاته نصاً متعدد المراحل . وما لم نستبين مراحله فقد لانمكس بخيوطه خير إمساك . البحث هو قبل كل شيء نص نقدي فهو خطاب في الأدب ولكنه في المرأة الثانية ومن وجهة نظرنا ويحكم حرية قراءتنا هو نص ثقافي لأنه خطاب في قضايا الفكر ثم هو ثالثاً نص لغوي لأنه خطاب في الدلالة . ففي الواجهة الأولى ومن حيث هو بعد



نقدي أرى أن الباحث قد أجرى حفريات من خلال عينة أو من خلال لفظة حولها إلى نص .

ولعل استكمال طرفة هذا البحث وتوسيع المجال تكون بما أشار إليه الدكتور حمادي صمود في تعقيبه في هذا البعد التواصلّي أو الاسترسالي ، أو في ما قد نصلّح عليه بنشويّة النصّ لأعلى مستوى البعد الذاتي ، وإنّما على مستوى البعد الجماعي ، ولكنني أريد أن أقف وقفتين وجيزتين عند البعدين الثاني والثالث ، فمن حيث أن هذا النصّ بعد ثقافي أو من حيث أنه ذو مرآة أو ذو واجهة ثقافية نرى أن نصّ الدكتور الغدّامي هو قبل قبل كل شيء خطاب فكري قام على استراتيجية تواصلية هي بالأساس استراتيجية سيميائية لأنّها قد اعتمدت الترميز فإذا حاولنا أن نفك مغالقتها عثرنا على ذلك في ألف البحث ويائه تماماً في مفتحه وخاتمته .

فالومضة العابرة الأولى منذ المقدّمة هي أن القصيدة العمودية - وهذا ما ينطلق منه الباحث ذهنية ثقافية متحركة - وشرح الباحث - هي متحركة في الفعل اللغوي في الخطاب الأدبي في الخطاب السياسي في الخطاب الفكري .

الياء وهي خاتمة البحث يأتي المطلب الشعري كمطلب ثقافي في نفس الوقت ، اللؤلؤة الرسالة الغواص صاحب الرسالة ، واللؤلؤة ، الرسالة مطلب كمطلب دلالي ويرثه جيل عن جيل ، هي غائبة في الحس حاضرة في الذهن هي تجربة ثقافية معرفية وهذا منطوق الباحث ، وفاتحتها الجميلة . وقد أعادها ، وصار ضمير النصّ هو الذي يتحدث ويقول ويوحى ويشير والقارئ يستقبل ويفسر ويتشابه مع معضلة النصّ ومع معضلته هو ويظلّ القارئ غواصاً مع الوجه المرآوي الثاني ، وهذا البعد الثقافي نرى أن خطاب الدكتور الغدّامي يتحول في معالجته للفضية الفكرية الحضارية العامة إلى خطاب ملزم أو خطاب ذي استراتيجية نضالية .

في البعد الثالث يكون لدينا نصّ بنية لغوية .

المرآة الأدائية هنا في خطاب الباحث قد تفاعل فيها الإطار السيميائي مع التركيب الرمزي ولكن خطاب الدكتور الغدّامي خطاب استدراجي ، يتحول من بسط القناعة إلى الاستدراج نحو الإقناع إلى حد الإشرار والإقحام .

مفتاح استراتيجية البناء اللغوي في بناء الغدّامي هو كما تبين لي مصطلح الدلالة ، فبؤرة الإيقاع في اللغة قد تمثّلت في هذه الآلية التي حولها الباحث بشيء من التحويلات بشيء من الانزياحات التدريجية مستعملاً مفتاح الدلالة في كل اشتقاقاته ، ومستدرجاً بالقارئ من مفهوم واحد إلى مفاهيم متعددة ويمكن أن نحصى في عجالة .

الدلالة في خطاب الباحث تعني بالاستقصاء في البحث ، المعنى اللغوي ، الصورة الفنية ، التحول المجازي ، التأثير باللغة . . تعني البنية الأدبية ، ارتباط المعنى الأصلي بالمعاني الفرعية ، تطابق البنية النحوية مع البنية العروضية ، التضمين ، تطابق الموقف مع الموضوع . آلية الباحث في الخطاب هي آلية الاستدراج بالتحويلات الدلالية ضمن مصطلح الدلالة نفسه ، وهذا نموذج من الخطابات . خطاب الباحث النقدي تماشاً مع الخطاب الإبداعي ولا سيما في توظيف الأداة اللغوية ، فقد دعانا الباحث إلى قراءة من الدرجة الثالثة انطلاقاً من نص أجراه على قراءة من الدرجة الثانية .

## □ بول شافول □

الدكتور الباحث انطلق مما يمكن أن نسميه القصيدة الناقصة ، أو المسافة البيضاء التي ترك للناقد أو للآخر هذه ، الفجوة ، أو هذه القصيدة الناقصة . أعلن أن الباحث استعمل الدال والمندلول أي المدرسة الدلالية إذا صح التعبير وهو بهذا المنهج أو بهذا الاتجاه توغل عميقاً في القصائد أو المقاطع التي أشار إليها عند السياب ، وعند صلاح عبدالصبور... الخ ، ولكن السؤال الأساسي المطروح في العمق -وهو الذي أشار إلى بعض منه المعقب- هذه المسافة كيف تتعامل معها؟ كيف يمكن أن تتعامل مع نص ناقص بمناهج كاملة ؟ فلنسميها البنيوية الفنية السيميائية ، أو الفرويدية ، أو الماركسية ، . الخ كل هذه المدارس الناجزة ، ثم كيف يمكن لهذه المناهج المطلقة أن تتعامل مع مناهج محدودة ومعروفة من قبلنا- أو على الأقل- تنوهم بما يمكن أن نسميه اللامحدود في القراءة النصية ؟ . وأخيراً كيف يمكن أن يؤدي المنهج العام إلى نتائج خاصة كما أشار الباحث في تفسيره للمطر . . الخ لهذا فإن القصيدة ذات المستويات المتعددة ذات الطبقات السفلية المتعددة من الصعب جداً بل لا يمكن أن نتوصل إليها عن طريق الفهم العقلي ، يعني الأحادية ، التفسير العقلي للقصيدة هو تفسير أحادي ، يبقى -وهذا هو الأهم- أن هذه الفجوة ، أو النقص ، أو القصيدة ، أو المسافة البيضاء هي بالنهاية نسميها الإيحاء في كل مستوياته . هذا التفسير يمكن أن يكون في متن القصيدة أو متن النص يمكن أن يكون من خلال الإيقاع ، الإيقاع نفسه هو بالنهاية يؤدي إلى إيحاء إلى مناخ كما نجد عند الرزمين ثم الصورة ، المجاز ، التركيب ، الرمز ، الصمت... الصمت في القصيدة هو جزء من اللغة الشعرية إذن كل هذه العوامل من الصعب جداً وأقول من المستحيل أن نتوصل أو أن ندعي أننا نقرأ القراءة الخاصة بالشاعر إذن هناك قراءة تكرر على قصيدة الشاعر وليس على معاني الشاعر . الشاعر لا يقدم معان... الشاعر يقدم إيحاءات إذن فمن الصعب على أي منهج من المناهج أن يصلنا بعمق القصيدة لأن القصيدة ذات الدلالات -وليست ذات المستوى من القراءة الواحدة- القصيدة بطبيعتها لا يمكن أن ندرکها ، مستحيلة الإدراك ؛ ولهذا نجد أن كل قراءة نقدية منمنجة على هذه القصيدة كأنما تحاول أن تنصيها في العمق... أن نصيب التجربة في العمق وكما قلت في ندوة عقدت في تونس منذ

حوالي خمس سنين : إن كل قراءة نقدية هي اعتداء على القصيدة مهما كانت عظمتها ولهذا نجد أن هذه القراءة فيها متعة النقد فأننا استمتعنا بمقاله الباحث والمعقب ، واستمتعنا ليس كوسيلة لأن أفهم أو أصل إلى السياب استمتعنا بالسعي الجميل ، بالسعي الحثيث ، بهذا الجهود الجميلة بهذه النص المجاور للنص الآخر ولهذا النقد بكل أشكاله . هو نص مجاور للنص الإبداعي ، ولا يمكن أن يكون غير ذلك ، ولهذا فإن قراءة القصيدة ذات الالتباسات أو ذات الإيهامات هي قراءة مستحيلة للنص .

#### □ دكتور أحمد مختار صمر □

في الحقيقة أنا أوافق كثيراً الدكتور حمادي صمود ، وخصوصاً في حديثه عن موضوع التام والناقص ، وقد رأينا كيف أن قراءة الدكتور حمادي صمود ، لنفس النصوص قد فتحت ما كان مغلقاً ورات أن النص الأول قد امتد... نص المسبب امتد في نص الأعمى وفي الحقيقة أنا أطرح سؤالاً للباحث هو : ألا يمكن أن يكون قد وجد بعد الأعمى من قدر على قراءة قصيدة المسبب قراءة ابداعية متجاوزة ؟ . ويكون إغلاق النص حينئذ قد جاء نتيجة عدم تفتيش الباحث عن امتداد لهذين العاملين وليس نتيجة عدم وجود امتداد لهما ؟ ... هذا هو السؤال... النقطة الثانية : تتعلق بالمصطلحات... جميل جداً أن يستخدم الباحث بعض المصطلحات اللغوية في بحثه واعتقد أن التلاحق الآن بين الدراسة البلاغية والنقدية أو الدراسة اللغوية هي شيء ملاحظ ولكن كان أجمل من هذا الالتزام ببعض الدقة في استخدام المصطلحات .

الحقيقة أنا لا أدري... حينما قرأت هذا النص توقفت عنده . يقول : «ولهذا فإن الجملة الشعرية هي وحدة أدبية وهي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدرس ، أي أنها تمثل صوتيما للنص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها...» . ولقد تحيرت هل هذا خطأ مطبعي في استخدام كلم صوتيم ؟ أو هو يفسر كلمة صوتيم تفسيراً مخالفاً لما تعارف عليه علماء اللغة ، وعلماء الأصوات ؟ . . . طبعاً مصطلح الصوتيم يعني الوحدة الصوتية التي تضم أصواتاً متشابهة والتي لا تتحقق في ذاتها . وإنما تتحقق في صورها وأشكالها ، المناسب هنا قد يكون مصطلح «المورفيم» . قد يكون مصطلح السيميم . قد يكون مصطلح اللكسيم لكن في الحقيقة مصطلح الصوتيم فيما أتصور لاهلاقة له إطلاقاً بهذا الموضع .

#### □ دكتور هلال الشايحي □

سننطق مع الباحث أن هناك قراءات للنصوص وتعدد القراءات النصية لكنني أشعر بأن هناك اصطناعاً لقراءتين مختلفتين قد لا يكون النصان هما سبب هاتين القراءتين في الواقع ،

قراءة قرئت لنص المسيب وهي قراءة بلاغية عادية ، وظُفّت من خلالها المشابهة أو وظُفّت من خلالها المماثلة أو التمثيل في ذلك وقراءة أخرى وظُفّت فيها عناصر (سيموتيقية) في ذلك في قراءة نصوص للسياب وصلاح عبدالصبور . بمعنى آخر أننا إذا قرأنا أيضاً «غازي القصيبي» في ذلك وهو نص للؤلؤة وإن كان جاء في شكل شعر حر هكذا ولكن أيضاً نص غازي القصيبي في اللؤلؤة إذا لم تصف إليه تلك القراءة السيموتيقية ، وتخلق ما نسميه بالسياق الخيالي ، فمعنى ذلك أنك لن تستطيع قراءة نص غازي القصيبي ، إلا بما قرأت به المسيب بن علس ، فلذلك أنا أرى أن جاهزية القراءتين في ذلك -قراءة البلاغة العادية لنص المسيب بن علس- أو لأنني أستطيع أيضاً أن أقرأ نص المسيب بن علس قراءة فيها توظيف سيموتيقي وفيها توظيف لما يسمى بالسياق الخيالي... أتخيل لها سياقات ومعطيات أخرى في ذلك كما قرئت من قبل الدكتور حمادي صمود ، فقد قرئت قراءة فيها هذا التوظيف لأنه لم يصطنع قراءة بلاغية عادية وإنما قرأها قراءة سيموتيقية بمعنى آخر فمن ثم هذا الذي يدعوني في الواقع إلى أن أقول إنك حتى حينما تنظر إلى قصائد الأطلال وتطبق عليها ما يسمى بالمغلق والمفتوح ، وما يسمى أيضاً بالتمام والناقص ، وما يسمى أيضاً بالغائب والحاضر ، فإنك أيضاً ستجد هناك في معطيات الأطلال ، وفي توظيف شعر الأطلال وقضايا الأطلال أيضاً ما يعتبر كاملاً وناقصاً وما يعتبر مفتوحاً ومغلقاً وغير ذلك من الأمور الأخرى . فالقضية قضية قراءة ولكن الباحث وأنا أشكرك على هذا البحث اصطنع قراءة بسطها في النص الأول واصطنع قراءة أخرى حاول أن يضيفها إلى النص الآخر وهو نص السياب ، ونص صلاح عبدالصبور ، وحاول أيضاً أن يعطي بها أبعاداً لنص «غازي القصيبي» ، مع أنه من الممكن أن لا يعطي هذا النص هذه الأبعاد .

#### □ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

مع نقاد كبار من أمثالكم يستخدمون الصيرورة والتحول ، والإحكام والصوتيم ، تغدو المغامرة بمجموعة ملاحظات بسيطة محفوفة المخاطر لكنني أفضلها على طريقة الوجه والفقا مع الاعتذار من الدكتور حمادي صمود . فالبحت الجميل والمركز الذي تقدم به الدكتور الغدامي ، يثير مجموعة من الإشكاليات أولها إشكالية ، التسمية وربما كلنا نتساءل لماذا القصيدة والنص المضاد مادام الباحث يتحدث عن نصين مغلق ومفتوح ؟ .

الملاحظة الثانية : فكما أعرف أن الباحث الدكتور الغدامي هو من أنصار إشراك القارئ في النص ، وهذه نظرية سابقة التزم بها وتحدث عنها كثيراً وسوف نقودنا مع شيء من التدقيق -إلى

الافتراض بأنه لا يوجد شيء اسمه نص مغلق فالنص المغلق بالنسبة لزيد ، هو نص مفتوح بالنسبة لعمرو ، وإن أي معترض يستطيع أن يمسك مجموعة القصائد التي أتى بها الباحث ويقرأها قراءة أخرى ، ويعتبر بعضها مغلقاً . قصيدة صلاح عبدالصبور ، مثلاً -وما وجدت اللؤلؤة- انتهت القصيدة بالنسبة لي وبالنسبة لأشخاص آخرين كثيراً... وسيدتي قلبي هو اللؤلؤة أصبحت قصيدة أخرى وفضاء آخر ، تحتاج فعلاً إلى تعامل آخر غير التعامل الذي تعامل به الباحث . هذه الإشكاليات مجتمعة عن كيفية قراءة النص موجودة في النقد العربي ويدور الحوار حولها بجديدية منذ ربيع قرن تقريباً تدفعنا إلى الافتراض أيضاً بأن فضاء الدلالة ليس له مفتاح وبالتالي يجب أن نكون حذرين حين نستخدم عبارة النص المغلق فحسب علمي ليس هناك أي نص مغلق .

#### □ دكتور معجب الزهراني □

لدي ملاحظات أنتقل منها إلى تساؤل في النهاية . أنا دائماً عن يشير إلى أن الخطاب النقدي الحديث أهم إنجازاته أنه لا يقدم علماً ولا معرفة ولا حقائق وإنما يقدم أدوات ومفاهيم وبالتالي يطرح عدداً من الإشكاليات أكثر مما يعطي من الإجابات . وهذا باعتقادي ما يمارسه الباحث منذ فترة لأبأس بها ، ومعه غيره في أنحاء مختلفة من العالم العربي كما نعلم ولعل من أهم ما يدعم ما أومئشير إلى هذا الجانب أننا الآن استمعنا في بداية البحث إلى دلالة جديدة ، لكلمة الاكتمال ، والنص المكتمل ، والنص الناقص .

الاكتمال تحول أو اكتسب دلالة سلبية لأنه كأنما يأتي هنا بمعنى الانغلاق أو يرادف النص المنغلق كأنما ليس هناك أفضل من هذا النص بينما النص تحول أو اكتسب دلالة إيجابية لأنه بشكل أو بآخر لم يزل نصاً حياً... لم يزل نصاً له شكل من الأشكال الفائدية أو الطاقة التوليدية للمعاني والأيحاءات... هذه قضية مهمة جداً لا أوردتها لأنها تخص الباحث وإنما فعلاً هذه إحدى المصادرات التي في اعتقادي علينا أن نعيها جيداً في الخطاب النقدي الحديث ، لأنه فعلاً لا يقدم حقائق ولا معلومات نهائية وإنما يحاول أن يعطينا مصطلحات ومفاهيم يمكن أن نستخدمها في أكثر من مجال ويمكن أن نطبقها على أكثر من نص ، وفي اعتقادي أن هناك جانباً لا أقول مصموتاً عنه ، ولكنه مخفي في هذه المقاربة وهو يتعلق بمحاولة للمشاركة في إنجاز القطيعة المعرفية مع بعض أنماط اللغة السائدة ، سواء اللغة الفكرية أو اللغة الإبداعية ، وهنا لأعني بالقطيعة هذه الفكرة الساذجة التي تعتقد أن هناك إمكانية لرفض التراث ووضع في الرف أو في المتحف ، وإنما

بالمعنى الذي يشير إليه «ميشيل فوكو» في الكثير من كتاباته ، وربما يحضرني هنا الإنجاز الفكري المهم لمحمد عابد الجابري في هذا السياق وتحضرني عبارة طريقة جداً للأستاذ نصر حامد أبوزيد حينما يقول : إن علينا أن نقل التراث و نضع بين قوسين كلمة «بحثاً» فهنا القطيعة معرفية وليست ايدىولوجية بمعنى من المعاني . هنا ينطرح التساؤل الأول قالباحث في بداية حديثه تحدثت عن أننا نتعامل مع التراث أو مع الإنجاز الإبداعي من داخل هذا الإنجاز الثقافي بشكل أو بآخر وأتساءل إلى أي مدى نستطيع أن ننجز هذه القطيعة التي يحاولها ونحن نتعامل من داخل ؟ لأنه هنا ربما المساحة الزمنية أو البعد الزمني للإشكالية ، وربما يعطينا فرصة للحديث أو لاستخدام مصطلحات أخرى ، غير من داخل أو من خارج . أنا لا أؤمن بالداخلية والخارجية ، ولكن ربما كان هناك ضرورة للبحث عن بديل... عن أننا مازلنا محكومين بهذا الإنجاز ، ولذلك أتساءل كيف يمكن إحداث هذه القطيعة ونحن محكومون بهذا الإنجاز بشكل أو بآخر ؟ . الناحية الثانية وهي مرتبطة بالقضية الأولى ، فأنا أعتقد أن الباحث قد ركز كثيراً أو ألح كثيراً على نصوص معينة على الجانب التطبيقي ، بينما في الحقيقة أنا أعتقد أن أهمية هذه الورقة تكمن في الجانب النظري وليس في الجانب التطبيقي ، ولذلك قد تبدو لنا قراءته للنصوص وكأنما هي مجرد محاولة لتحويل النص أو مجموعة من النصوص -عينات من النصوص ليست شاملة- تحويلها إلى موضوع لتدعيم هذه الأطروحة التي يشير إليها في خطابه بشكل مستتر أو بشكل عميق إن كانت هذه بديلة للمفردة الأولى ، وهنا أطرح تساؤلاً : أليس هناك من حاجة إلى تعميق الجوانب النظرية ثم الانتقال لاحقاً إلى الجوانب التطبيقية لكي لا يبدو الأمر كما بدا للبعض وكأنما هو مجرد قراءة بين قراءات كثيرة محتملة ؟ ، إنني أطرح هذا التساؤل وأنا في ذهني قناعة محددة وهي أن هذه المسئولية لا تخص الباحث وحده ، وإنما هي مسئوليتنا جميعاً ، فأنا أشكره وأشكر من يحاول معه إنجاز مثل هذه القطيعة المعرفية بالمعنى الذي أشرت إليه في بداية المداخلة .

#### □ دكتور نعيم اليافي □

إذا أغضينا مؤقتاً عن المهاد النظري لكل من الباحث والمعقب ، فإن هذه الندوة بخلاف معظم الندوات تثير إشكالية ، وسأستخدم هذا المصطلح الذي استخدمه بعض زملائي -تثير إشكالية قراءة النصوص- وقد تحدث الدكتور حمادي صمود عن هذه الإشكالية فإذا به يوقننا في إشكاليات أخرى كنا في غنى عنها وذلك حين قال : إن مشكلة القراءة توقعنا في إشكالية قراءة النص الديني ، أو قراءة النص القرآني . فالسؤال الذي أود أن أطرحه : هل الإشكالية التي تطرحها قراءة النص الديني هي ذاتها الإشكالية التي تطرحها النصوص الشعرية ؟ هل نحن

ملزمون بوضع رواسم - كما قال - مبتدئين من أصول الفقه والنواظم المشتركة لأصول الفقه؟ وهل نستطيع أن ننقل هذه النواظم وهذه الرواسم التي وضعها الفقهاء إلى ميدان الشعر؟ ثم سؤال يعقب ذلك . هل نحن ملزمون في كلا الأمرين بمفهوم النص التداولي الذي كان مقروءاً أيام الرسول ﷺ ، والصحابة ، وأيام امرئ القيس؟ ألا نستطيع أن نلقي العبء ونتصور أن النص في كل أحواله يعتمد على الحركة وعلى الثبات؟ هو ثابت في لفظه متحرك في معناه ، ولكل عصر ضمن معرفته ، ضمن أصوله المعرفية ، وضمن ظروفه الثقافية وأدواته ، يستطيع أن يقرأ هذا النص أو ذاك ويشد هذه النصوص إلى عصرنا . أنا مع الباحث نقرأ كل القراءات ما دامت محتملة في حدود لغتنا العربية وأقول في حدود لغتنا العربية فما المانع في ذلك ؟ .

□ دكتور محمد فتح أحمد □

لم يرقني تماماً عنوان ذلك البحث لأنه يخضع لبعض المشاكل اللفظية التي ربما لم تعد واردة ، وليست المشكلة الآن في أن نقرأ لأنه لا ضير في أن نقرأ بطبيعة الحال بل لحل الخير كل الخير في أن نقرأ ، وأنا أعتقد أن مستقبل التراث النقدي والأدبي مرهون بإعادة قراءة التراث العربي ثقافياً وحضارياً وأديباً وتاريخياً ، لكن المشكلة هي كيف نقرأ؟ ... البحث ينطلق من مقولة لانهائية النص وهي المقولة التي عبر عنها بعضهم بأن العمل الأدبي يقع في منطقة بين المبدع وبين المتلقي ، ويأن على المتلقي أن يبذل للعمل كفاء ما بذله مبدعه ، ومعنى ذلك أن النص الأدبي باستمرار نص معطاء ، والتناقض الذي يقع فيه الباحث أنه بينما يقر بلانهائية النص على هذا النحو يحاول أن يوطئه منذ البداية في بعض المقاييس : النص المغلق والنص المفتوح ، والتام والناقص . والإشكالية هنا بالتعبير الدارج في هذه الندوة وسابقتها هو أننا نحاول أن نضيق الخناق على النص ، مع أنه يند في كثير من الأحوال عن مثل هذه المقاييس التي نحاول أن نوطئه بداخلها . والنقطة الأخرى ماهي حدود الدائرة التي تتحرك بداخلها مجموعة النصوص المتناصّة -إذا صح هذا التعبير- الباحث اختار الأعشى للمسيب بن علس... لماذا الأعشى على وجه التحديد؟ ولماذا لا نقول -على سبيل المثال وربما كان هذا أقرب- : الخليل السعدي إن له قصيدة نستطيع أن نقول عنها إنها درّة الغواص إذا صح التعبير وهي التي يقول فيها :

كعقيلة الدرّ استضاء بها

محراب عرش عزيزها العجُم

أغلى بها لمنأ وجاء بها

شخّط العظام كأنه سهم

إشكالية الاختيار أو مفردات الدائرة التي تتحرك فيها النصوص المتناصّة هذه إشكالية أخرى ، وإشكالية ثالثة ذلك انني لاحظت أن البحث قد اقتطع جزءاً من قصيدة السياب وحاول أن يدبر عليه نقاشه . واقع الأمر أن النص الأدبي - والباحث الكريم يعلم هذا ربما أكثر مني - النص الأدبي وحدة حية متكاملة لا يمكن أن نخرج بفكرتها أو بنواتها العامة إلا عند آخر وحدة لغوية موجودة في القصيدة ولماذا نركز على الدر والمحر والصدى ، ولا نركز على ما كان ينبغي أن نركز عليه وهي ضمائر النص أو أعصاب النص منذ البداية التي تردّد في : الوهن ، وساعة السحر والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء... ويرجّهُ المجداف «حركة الرجرجة» العرائش ، الكروم أو عرائش الكروم بما فيها من خضرة تتأرجح بين اللون الفاخخ واللون الداكن ، وكركرات الأطفال وكذا وكذا . . . أظن ولست مغالياً في هذا الظن أن لي انطلاقة من هذه الأعصاب التي في داخل النص أن أقول : إن محور الدلالة التي كان ينبغي أن يتحرك حولها البحث هي لحظة التخلّق ، انبثاق التقيّض من التقيّض ، ولا غرو أن تجد أن أكبر كلمة أو وحدة لغوية تكررت في قصيدة السياب هي السَّحَر باعتبار أنها هي اللحظة الفاصلة بين الليل والنهار ، بين الموت والميلاد ، بين الظلام والضياء . ذلك هو محور قصيدة السياب إن شئت الدقة .

#### □ الأستاذ أحمد الطريّيق أحمد □

في البداية إن عنوان البحث من المسيّب إلى السياب فيه شح دلالي ، أي أن فيه فسحة للتأويل ماذا يمكن أن يقال في هذا البحث ، هل هي دراسة مقارنة ؟ موضوعات ؟ دراسة تحليلية ؟ أو غير ذلك فكان لا بد أن نضع أسفل الدراسة : مقارنة ، موضوعاتية أو من هذا القبيل ، فالعنوان كما يبدو لي فيه شح دلالي . النقطة الثانية بعدما تحدّثنا عن إشكالية العنوان وعلاقة هذا الإشكال بالتقنية الإجرائية داخل البحث فإنني أتساءل في إطار هذا البحث الذي تسيطر عليه الناحية الموضوعاتية لأن الباحث قد تمحورت الفكرة الأساس في جُلِّ فصول بحثه وهي اللؤلؤة ، عند الشاعر الجاهلي ، ثم عند شاعر عربي آخر ، والسؤال هو هل هذا امتداد للنصوص ؟ أم هجرة للنصوص ؟ أم تناسل للنصوص ؟ والحالة هذه فإن الباحث يتفاعل جدلياً مع الحقل الموضوعاتي لقصائد مختلفة لشعراء في أجيال مختلفة ، وتأسيساً عليه فهل يمكن أن تكون ثنائية النقص والكمال ؟ التي بنى عليها الباحث تتأرجح هي نفسها بين النقص والكمال ؟ خاصة وأن الملاحظات التي أتى بها الدكتور فتوح ، هي في الصميم . ربما أن نص السياب هو المحور في هذه اللعبة بين النقص والكمال لكن الاجتزاء الذي أشار إليه الدكتور فتوح ، الاجتزاء لتصويرات اللؤلؤ في قصيدة السياب هو اجتزاء مختزل مفصول عن النسيج الدلالي الكامل



للنص والحالة هذه إنه عندما نقوم بعمل إحصائية -وقد قام الباحث بها- المطر... وغير ذلك فهل هذا التردد الجنائزي للصوت المتكرر الحزين في النص هو مفصول عن دلائل معمارية النص ككل؟ .إني أراه غير مفصول عن معمارية النص ككل وبالتالي لا يصح مطلقاً أن نجتزئ كلمة أو عبارة من قصيدة كاملة متكاملة متداخلة متنامية ، متلاحمة . ربما أن الشاعر بناها بناء خاصاً ليخلص إلى رأي خاص أو إلى رؤية شعرية خاصة فهل يمكن أن نجتزئ من هذا النص المتكامل فقرات شعرية ، أو جملاً شعرية ، أو أسطواراً شعرية ، نبني عليها تحليلنا الموضوعاتي الذي انطلق عنده النص؟ والسؤال الآخر إلى أي حد يمكن أن نتفق أو لا نتفق في البحث عن الدلالات الأخرى الخفية التي بقيت خفية جداً؟ وهي مثلاً الدلالات المحملة بالرموز والأساطير ، وغير ذلك والتي ربما قفز عليها الباحث وركز على موضوع اللؤلؤة ، والتلاعبات داخل النص دون أن يشرّح دلالاتها الترميزية والأسطورية ، خاصة وأن القصيدة ربما تركز على أسطورة الخصب والنماء ، فهذه هي اللعبة بالنقص والكمال التي أراها بينة في هذا البحث وهو بحث جيد ولكن لكل عمل هفواته . النقطة الأخيرة التي لا أريد للباحث أن يقع فيها ثانية ، عندما يقرأ النصوص الشعرية فهو يقرأها وفيها خلل إيقاعي وقد استمعت إليه في قراءة نموذج القصبي بأنه يحرك الساكن في الأخير والحقيقة أنه يجب أن يُسكّن الآخر حتى لا يقع في الخطأ الإيقاعي .

□ دكتور أحمد درويش □

الواقع أن لي بعض الملاحظات العابرة على هذا النص النقدي الإبداعي ، وربما كانت صفة إبداعي عندما تتصل بنص نقدي تترك بعض اللمحات له ، وبعضها الآخر عليه ولا شك أن هناك شبه تعمد في إبداعية النص حتى بدءا من العنوان الذي يحمل سمات الجناس الناقص من «المسيب إلى السياب» .

لكن النص الذي اعتمد فكرة اللجوء إلى النص المفتوح ، وهي فكرة شائعة في الدراسات النقدية حتى في مختلف المذاهب وكان فاليري يردد العبارة الشهيرة : «إن القصيدة الجيدة ربما تبدأ في التشكل الحقيقي بدءاً من نفس القارئ» . النص المفتوح من الذي يخلقه؟ هل الشاعر أم الناقد؟ إن الباحث قد أعطى لنفسه الحق في أن يغلق جانباً من النصوص فيما يتصل بالتراث القديم ، وأن يلقي بمفاتيحها في الخليج القديم ويترك الجزء الخاص بالنصوص الحديثة والمفتاح معه هو . وأنا أظن أنه لكي تقترب من نص ما فهناك طريقتان : إما أن تقترب من النص لكي نعيش روحه ومن هذه الناحية نغمس قلماً في مداده أو نصنع فخاً أو استراتيجية لنستقدم بها النص إلينا والمنطق الذي أغلق النصوص القديمة كان معتمداً على فكرة الثنائية في النص القديم

والثلاثية في النص الحديث أو العكس ثلاثية النص القديم بمعنى وجود التملك ، والحصول على اللؤلؤة هناك وغياب التملك في النص الحديث مما جعل الباب مفتوحاً ولعل من الأدلة التي استندت عليها القراءة النقدية اللجوء إلى البيت الأخير في كل من نصي المسيب والأعشى باعتبارهما بيتين حازا معنى الملكية ، ومن ثم أغلقا النص وأنا أقول : إننا إذا أعدنا حتى قراءة هذين البيتين فربما نجد بعض المفاتيح الأخرى ففي البيت الأخير لنص المسيب «فتلك شبيه المالكية» ومسألة المالكية ابتدأ الباحث يركز عليها ويستخرج منها كل مشتقات فعل الملك والمالكية والتملك وأنا أظن أنه حتى تبعاً لقراءته هو في الحديث عن فتاة تنتمي إلى بني مالك من ناحية ، أو تبعاً لما توحى به فكرة الصواري في البيت السابق والحديث عن سفن بني مالك المشهورة عند القدماء «عدولية أو من سفين ابن مالك... يلوح بها طوراً ويفتدي» ليس من الضروري أن يعطي معني المالكية كل ما أخذناه من دلالة على التملك ومن ثم إغلاق النص . والبيت الأخير أيضاً في نص الأعشى الذي قد يوحي بأن الأطراف الثلاثية لم تجتمع فنحن لو قرأنا البيت الأخير «تلك التي كلفتك النفس - وجعلنا المقطع الثاني استفهامياً - تأملها؟» .

وما تعلقت إلا الحين والحرقا .

تلك التي كلفتك النفس تأملها؟

وما تعلقت إلا الحين والحرقا

فهو استفهام إنكاري ومعناه إنه حتى هذه اللؤلؤة التي كلفته النفس كيف وأنى له أن يأملها فيظل أيضاً المقطع ثنائي الأبعاد لاثلاثي الأبعاد وتظل مسألة إغلاق نص أوفتح نص خاضعة إلى حد كبير لطريقة القراءة الخاصة وهي التي تصب في القراءة الإبداعية كتلك التي رأينا .

□ دكتور جابر عصفور □

إن ما أثير كثير وحتى تسهل الأمر على الباحث والمعقب ولكي لا تكون مهمة رئيس الجلسة هي مجرد التقديم ، اسمحوالي أن أحول كل الأسئلة المتعددة إلى مجموعات تساعد الزميلين الكريمين على التركيز . وفي الواقع - وينيؤاً - حتى لو غضب البعض من هذا المصطلح فالتعقيبات درات حول محاور ثلاثة :

الهور الأول : يتصل بنظرية القراءة نفسها ، من حيث حدود هذه القراءة . وماهي الحرية التي يمكن أن يتحرك فيها القارئ . وفي داخل نظرية القراءة أثير سؤال خاص وشديد الأهمية

مؤداه : كيف يفارق الدال أحادية مدلوله ليصبح رمزاً؟ وهناك سؤال ثالث تكرر بين أكثر من متحدث وهو ما درجة حريتنا في الإقادة من المصطلح اللغوي؟... وإسقاط دلالة مغايرة له في حق اصطلاحه اللغوي؟... ويبقى بعد ذلك سؤال عن الفارق بين اكتشاف النص في ذاته وتوظيف النص لإثبات مقولة أو أطروحة مسبقة . أما المحور الثاني فهو يدور حول الأطروحة الأساسية التي طرحها بحث الدكتور الغدامي ومؤداه ان هناك تقابلاً بين النص المغلق والنص القديم ونص منفتح وهو النص الحديث ، وحول هذه الأطروحة أثير أكثر من سؤال لكن الأسئلة في مجموعها دارت حول :

١ - من الذي يغلق النص القارئ أم النص نفسه؟

٢ - هل التقابل بين المغلق والمنفتح تقابل في الزمن بين قديم وحديث؟ أم أن الشعر العمودي يمكن أن يكون فيه ما هو مغلق ومنفتح كالشعر الحر يمكن أن يكون فيه مغلق ومنفتح أيضاً ؟ . المحور الثالث والأخير وهو الخاص بموضوعات القراءة ، وهنا أثيرت أسئلة تتصل بالدلالات المتقابلة والمتعددة للؤلؤة وأثير أكثر من سؤال حول : هل العلاقة بين المسيب ومن تبعه كالعلاقة بين السياب وأقرانه؟ وأثير أكثر من سؤال أيضاً حول : لماذا الاقتصار على صورة جزئية؟ في الشعر القديم توقف البحث عند مشبه به وفي الشعر الحديث توقف البحث أيضاً عند مقطعات أو أجزاء من قصائد وهناك مجموعة أخرى من الأسئلة الأخيرة هل يمكن أن نفترض وجود علاقة تناص منسرية في كل هذه النصوص ؟ .

## □ رد الباحث الدكتور عبدالله الغدامي □

الحقيقة أولاً أنني أعلن سعادتي بهذا الاستفزاز الذي حدث من نصي تجاهكم . فلقد أحسست أن نصي ترحل رحلة مثمرة ومفيدة . كان الغائب لؤلؤة وأنا شعرت بأن نصي يلتقط وهو يسير لآفى . يبدو لي أن هناك قضايا فرعية لعلني أتمكن من المجيء إليها ، لكنني سأتناول القضايا الرئيسية التي أولها قضية القراءة وأظننا لو تداولنا مسألة نظرية القراءة فمن خلالها سوف نتوجه إلى -لا نقول حسم أمور- وإنما إلى ملامسة أمور كثيرة من الأسئلة التي طرحت . بدأ الدكتور حمادي صمود في سؤال رواسم القراءة : وأرجو أن يعذرني في أن هذا المطلب إذا بيتناه في نفوسنا أخشى أن يتحول إلى مطلب سلطوي أو إلى قرار سلطوي بحث حيث أن الرواسم التي نضعها أولاً من يضعها ثانياً؟ من يتمثلها؟ ثالثاً ستمثل على من ؟ . أخشى من أسئلة كهذه لأنني أخشى أن أقع أنا نفسي في مأزق وقع فيه هو وأنا لا يمكن أن أتصور أن الدكتور حمادي صمود يمكن أن يكتب الجمل التالية في تعقيب المطبوع . ففي الصفحة الثالثة من تعقبه قرأت جملة أعتقد أنها سبب لفكرة الرواسم يقول : «إن المقطع المختار ، مقطع تال لمقطع أهم منه . وفي رأينا ، وفي رأي كثير من حاولوا شرح هذا النص الممتاز وفي رأي النص... الخ» . أخشى من جملة سلطوية مثل هذه .

أولاً : رأينا صار رأي الكثير الذين حاولوا شرح هذا النص ، ثم صار رأي النص وهذا يذكرني بالجملة السياسية فحينما يقول : نحن الشعب والشعب نحن . نحن الوطن والوطن نحن . وهذه الجملة تقول نحن النص . والنص نحن . نحن الأكثرية والأكثرية نحن . إذا شرعنا في فكرة وضع رواسم للقراءة فسنتقع في مأزق مثل هذا ، وأنا لو وُضع رهان حول : هل يقول حمادي صمود هذا النص لراهننت بأنه لن يقوله لكنه قاله... قاله لأن فكرة الرواسم متى ابتدأت في ذهنيكتا كتفكير فسوف تقودنا فعلاً إلى تقييد أنفسنا وإلى تقديم سلطوية داخل القراءة ، فنخلق مؤسسة أخرى تتسلط ونحن في الواقع نحاول أن نفك هذه المؤسسة المتسلطة . فكرة البحث حينئذ أصلاً هي ضد هذه السلطوية فكرة أن هناك ذهنية تدعي الكمال . وتقول بالكمال . ومن خلال هذا الكمال أغلقت على نفسها الوجود وادعت أن لديها جواباً على كل شيء . في مقابل هذا هناك نص علم بعجزه عن الكمال أو أحسن به وبالتالي أحدث النقص عياناً وبياناً أمام نفسه . قام هو بارتكاب خطيئته ضد نصه ، ضد نفسه ، فأحدث هذا النقص لكي يضع النقص مثلاً أمامه فنحن أمام ذهنتين : ذهنية تدعي الكمال والجواب والإجابة ، وذهنية تشعر بالنقص وتعلنه وبالتالي تعطي الأسئلة . أعتقد أن نظرية القراءة بالضرورة لا بد أن تكون

هي نظرية الأسئلة وليست نظرية الإجابات . فلو وضعنا الرواسم فمعنى ذلك أننا نطرح نظرية للإجابات وهذه غير صحيحة . فسندعي لأنفسنا سلطة هي مجرد زعم ، وستكون وهماً كبيراً وستقع في جملة مثل هذه : «في رأينا ، في رأي كثير من حاولوا شرح هذا النص وفي رأي النص» . أنا لا أستطيع أن أتصور سلطوية أكثر من مثل هذه الجملة لكن الذي أسعى إليه هو كسر هذه السلطوية ، سلطوية المؤسسة ، سلطوية السائد ، سلطوية الماضي ، وسلطوية الفرد ، بأن يحل هو كسلطة بدلاً من السلطة التي أزاحها ، وبالتالي يكون التبديل هو التبديل الديكتاتوري الذي نعرفه في دول غير دولنا العربية في دول أمريكا اللاتينية مثلاً يبدل بعضهم بعضاً لأنه هو الشعب وأذكر هنا جملة تروى عن حاكم في إحدى دول أمريكا اللاتينية خطب في شعبه وقال : «شعبي العزيز أنتم تفكرون ونحن نفكر ولكن تفكيرنا أصوب» ، أخشى من فكرة التفكير الأصوب لأنه ليس هناك تفكير أصوب . وأستدعي هنا محاوراة جميلة جداً حدثت بين (البرتوليكو) من جهة وبين (ريتشارد كورثي) و(جوناثان كولر) و(كريستيناروز) من جهة ثانية وكانت عن نظريات القراءة كانت الفكرة التي تداولوها بين مصطلحين هل نفسر النصوص أم نستخدم النصوص؟ ما لوا في كثير من النقاش إلى أنه لكي تنجز حضارياً لا بد أن تستعمل النصوص لأن تفسرها فإذا فسرت النصوص تكون خادماً لها وهي المهيمن الذي يوجهك لكن على المستوى المعرفي أنت تستخدم النصوص تدخل النص إلى عالمك ومقولاتك فتحرره من هذا الإدخال والذي حاولته أنا في هذا البحث أنني عزلته عن سياقه بأنني طرحت مصطلحات . كل الملاحظات التي قيلت أشعر بها وأدركها . لكن السؤال الذي أطرحه : هل بإمكاننا - على الرغم من كل العوائق الاصطلاحية ، والعوائق المفهومية ، والعوائق الإشكالية التي تحاصرنا ونذكرها ويقولها بعضنا لبعض هل بإمكاننا داخل هذه العوائق أن نتجاوز معضلتنا؟ هل نستطيع ذلك؟ هل نستطيع أن نتجاوز هذه العوائق من داخل هذه العوائق التي لا نستطيع أن نقفز من فوقها؟ العوائق التي تحيط بنا ، هل نستطيع أن نتجاوزها وأنت داخلها؟ هل نستطيع فعلاً أن نحول المعطى أي معطى ثقافي أو حضاري أو غربي؟ وهذا يأتي حتى في سؤال كيف نستخدم الثقافة الغربية ونستخدم المقولات الغربية ونجلبها إلى ثقافتنا؟ السؤال يتداخل مع هذه الأسئلة كلها هل بإمكاننا فعلاً أن ننق بعقولنا وبذهنياتنا؟ إن الذهنية العربية قادرة أن تستقبل العالم وتحول العالم من داخلها بأن تستخدمه بطريقتها هي ، بطريقتنا نحن وليس بطريقة العالم الآخر . هل بإمكاننا أن أوظف الخارج توظيفاً من داخلي أنا؟ أم أنني سأجبر داخلي أن يكون خاضعاً للخارج؟ الذي عندي - ويجرأة حتى لو ارتكبت كل أخطاء الدنيا - أنني سأوظف الخارج بالطريقة التي أقوم بانتقاء هذا الخارج وأدخل هذا الخارج إلى داخلي وأوظفه من داخل .

هذه ليست دعوة أنا أدعيها هذا عمل يعمل كل باحث... لا يوجد باحث في الدنيا إلا ويمارس هذا ولو تتبعنا طرق الاقتباسات التي تجري عند أي باحث وقسنا الاقتباس في الورقة التي استضافته وأمرناه إلى مصدره ، سنجد أن الفارق كبير جداً بين حال الاقتباس في الفعل المنجز وحال الاقتباس عند مصدره الذي كان فيه . لا بد أن نمنح أنفسنا هذه الشجاعة في أن ندخل العالم ، نستولي على العالم بطرقنا الخاصة ، حتى وإن كانت ضعيفة وندخله إلى عالمنا ونوظفه واعتقد أن هذه الجرأة مطلوبة حقيقة في أبحاثنا . المعادلة في بحثي ليست بالمغلق والمفتوح... المعادلة التي في بحثي هي بين الكامل والناقص ، ومن نتيجة الكامل أن يكون مغلقاً ، الإغلاق صفة للكامل ، وليست هي المبدأ الذي أجريت عليه الدراسة - الدراسة أجريت بين ثقافتين - أو بين ذهنيتين ، واحدة تقول بالكامل أو تظن الكمال لمقلها وأخرى تقول بالناقص وتعلن النقص عن نفسها وعن فعلها . أما بالنسبة للسؤال عن الصوتيم فالحقيقة هذا ليس منجزاً لي فأول من حول الفونيم «ليفشترأوس» واستخدمه نقلاً ، سماها الثورة الصوتية ، حوَّله إلى مقولاتها البنوية وجعله أساساً مفهوماتياً في الإجراء الدلالي البنوي عنده . أنا استخدمت الصوتيم متابعة لترجمة الدكتور عبدالرحمن أيوب واستخدمته في دراسات عديدة والصوتيم المقصود به هنا - كما فسرت الجملة الشعرية هنا- هي الوحدة الدلالية التي يمكن أن تقلص نصاً ما أو مقطعاً ما إلى هذا الحد الصغير الذي لا يمكن أن يقلص إلى أقل من ذلك ونجرب عليه المحاورة بعد ذلك وهذا الذي جعلني أخذ مقطع السياب زعماً مني أن المقطع الذي عند السياب هو المحور الذي تدور عليه قصيدة السياب لم يكن هدفي أن أحلل قصيدة السياب على الإطلاق هدفي أن أستخدم أن أستخدم أن أرحل قصيدة السياب من عالمها الذي وجدت فيه إلى عالمنا الذي أقرحه هنا ، المتأقفة بيني وبين السياب أنقل السياب من عالمه إلى عالمي ، لحدث أن اكتشفنا تناص هذا السؤال الذي قاله الدكتور جابر عصفور ، تناص طويل جداً يبدأ من الجاهلية إلى اليوم... لعل هذا يكون مشروعاً كبيراً ينجزه عدد كبير من الناس ، لعلني ولققت الإنجاز لكنه لو حدث لكان عملاً كبيراً بكل تأكيد ، إنما العمل الذي بين يدي الآن أن الفكرة عندي أنني أطرح نظرية الخطاب الأدبي أستخدم كمثال ليس إلا ولكن يمكن إسقاطها على كل أنواع الخطابات عقلية ذهنية متكاملة ، مستبد السلطوية ، وعقلية أخرى ناقصة شاعرة بتقصها وبالتالي ديمقراطية تعددية انفتاحية ، تشعر بأنها جزء من كل وأنها لا تستطيع إلا أن تكون جزءاً من هذا الكل .

## □ رد المعقب الدكتور حمادي صمود □

إننا في تصوري نتعامل مع كثير من الأشياء بشيء من الإغضاء عن أصولها وأسسها والسؤال الأكبر الذي يطرح الآن هو أن المادة التي بها نعالج النصوص ومن خلالها نعالج النصوص هي مادة في الحقيقة نقدية نصوصها المنجزة بما في ذلك هذه التجارب التي ذكرت في النص هي دون النصوص النقدية . إن الخطاب النقدي الدائر اليوم في مثل ما نستمتع إليه ، هو خطاب متبعه ومبعثه نصوص صارت فيها تحولات بالشعر ، وتحولات بالمجتمع ، وتحولات بالرؤى غير التحولات التي حدثت في هذه الفترة التي يقف عندها البحث ، ومع احترامي لتجربة السياب الشعرية ، فالسياب ليس شاعراً مجدداً بالمعنى الذي يسري الآن في هذا الخطاب النقدي الذي استمعنا إليه .

الأمر الثاني الذي لا بد أن نقوله هو أن ما يدعوا إليه الباحث إنما هو القراءة الإيديولوجية بأتم معنى للكلمة بمعنى أن تجذب النص إلى فضائك . بمعنى أن تدخل النص إلى مجال اطمئنانك وهذا هو تعريف القراءة الإيديولوجية . وقد أتفق مع الباحث إذا كان المخرج الوحيد هو المخرج الذي تحدث عنه الأستاذ بول شاؤول ، وبول شاؤول يعرف تطورات الشعر في فرنسا إذن ما يبقى هو أن نسكت عن كتابة نص نقدي عن الشعر فالشعر لا يقال أو يتحدث عنه إلا للشعر ، والنص الشعري لا يمكن إلا أن يجاوزه نص بهذه الكيفية ، أنا أتفق مع الباحث .

وفي رأيي أنه لا بد أن نشعر بهذه المسألة الفعل الإبداعي عندنا في الحدود الزمنية التي حُدّت في بداية التجربة لم يطرأ عليه ما طرأ على الكتابة التي ولّدت الجهاز النقدي الذي نستعمل والذي نوظف . القول في النص هو عقل للنص . أما بالنسبة لما طرحه الدكتور نعيم اليافي فأنا لم أقارن بين الشعر والدين أبداً لكنني قلت إن الاهتمام بكيفية إنتاج المعنى في النص الديني هو أمر قد وقع الاهتمام به بشكل واضح فعندما نأخذ مثلاً مصنفات في علم الأصول «المحصل في علم الأصول» أو المستصفى للغزالي أو غيرها من النصوص نجد اهتماماً كبيراً بقضية المعنى وقضية الاسم والمسمى وعلاقة الاسم بالمسمى والقارئ وكل هذه الأشياء لماذا ؟ لأن قضية إنتاج المعنى في هذا النص هي قضية مهمة قضية خطيرة وخطيرة في نفس الوقت ولم يفعلوا ذلك ربما بالنسبة للشعر أو إلى الشعر لأن ما قد ينتج عن اختلاف القراءة في الشعر ليس في خطورة ما قد ينتج عن اختلاف القراءة في مثل هذا النص وأنا لم أقل بأن النص الشعري يجب أن يخضع لشروط النص الديني .

## □ دكتور جابر عصفور - رئيس الجلسة □

قلت في بداية هذه الأمسية إن هذه الجلسة يمكن أن تتحول إلى جلسة وقد تحولت إلى بالفعل فالأسئلة التي أثيرت والتعقيبات التي قيلت وما دار على هذه المنصة من حوار فكري خلاق بين اثنين ينتميان إلى نفس الجيل يقدم مؤشرا هاماً من مؤشرات الثقافة الحديثة والمحدثة وهذا المؤشر يفصل بينها وبين ثقافة أخرى ليست حديثة ولا محدثة فنحن قد استمعنا إلى زميلين كريمين كلاهما يؤمن بالتعدد في فهم النص الأدبي وكلاهما يحترم الاختلاف ولا يصادره ولا يفرق منه وكلاهما ينفر كل النفور من أية شبهة سلطوية لأن كليهما يؤمن أن كل ما يقال نسبي وأن ثراء ما يقال هو أنه لا يدفع إلى الإجابة وأنه يدفع إلى السؤال . واحسب أن ما قاله الدكتور عبدالله الغضامي وما قاله الدكتور حمادي صمود ، يدفع إلى أسئلة مستدفع إليها وإلى المزيد منها الجلسة القادمة وهي استمرار طبيعي لهذا الجلسة ، وهي الجلسة الخاصة بالصورة في القصيدة العربية المعاصرة فإلى لقاء معها بعد راحة قصيرة وشكراً .



# الصورة في القصيدة العربية المعاصرة

الباحث  
الأستاذ الدكتور  
نعيم اليافى

المعقب  
الدكتورة  
سلمى الخضراء الجيوسي

8

الجلسة الثامنة برئاسة الدكتور على البار



## □ دكتور علي الباز « رئيس الجلسة » □

الأساتذة الكرام .

يسعدنا أن نفتح هذه الجلسة التي يعز علينا أن تكون الأخيرة في ندوتنا الرائعة هذه ، ولا أريد أن أطيل عليكم . فأقول إن هذه الجلسة وهي الثامنة والأخيرة تحمل عنوان الصورة في القصيدة العربية المعاصرة ، ومحدثنا وباحثنا الرئيسي هو الأستاذ الدكتور نعيم اليافي . وسيتولى التعقيب عليه الأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي .

وباختصار فإن الأستاذ الدكتور نعيم اليافي هو أستاذ الأجناس الأدبية والنقد في كلية الآداب بجامعة دمشق . وهو عضو في هيئة تحرير مجلة الموقف الأدبي ، ومقرر لجمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العربي . ثم هو رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب ، وصدر له عشرون كتاباً في الفكر والثقافة والنقد ، واللغة ، والأدب الحديث ، وبعض القضايا الاجتماعية والتراثية والسياسية . ومن أهم هذه المؤلفات :

- الشعر بين الفنون الجميلة .
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية .
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث .
- الشعر العربي الحديث « دراسة في تأصيل تياراته » .
- التطور الفني لشكل القصة القصيرة .
- المغامرة النقدية .

ونحن إذ نرحب به ، نرحب أيضاً بالأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي... وهي أستاذة جامعية ، درست في كل من الخرطوم ، والجزائر ، والولايات المتحدة الأمريكية ، ودُعيت لعدة سنوات كباحثة في جامعة « ميتشغان » .

وفي عام ١٩٨٠ - أسست مشروع « بروتا » لنشر الثقافة العربية والإسلامية في العالم الناطق بالإنكليزية ، وأغنت المناسبة لأحيي الدكتورة سلمى على هذا الجهد الرائع لنشر الثقافة العربية والإسلامية في العالم الخارجي ، في هذا المشروع الجليل الذي انضم إليه عدد كبير من الأدباء والأساتذة العرب والأجانب المختصين ، ولا زالت تتولي إدارته بعزيمة وحكمة ، وهذه المؤسسة أصدرت العديد من الموسوعات والروايات والمجموعات القصصية والشعرية ، منها :

■ موسوعة الشعر العربي الحديث .

■ موسوعة الأدب الفلسطيني الحديث .

■ موسوعة أدب الجزيرة العربية .

وكل موسوعة من هذه تضم إبداعات عشرات من الشعراء والكتاب العرب . فموسوعة القصة العربية الحديثة تضم مجموعة لمائة وتسعة من كتاب القصة (١٠٩) . ثم مجموعة المسرح العربي الحديث . وتراث أسبانيا المسلمة ، والمدينة الإسلامية في التاريخ ، إلى آخر تلك الإصدارات الهامة .

وفي عام ١٩٨٧ نالت الأستاذة سلمى زمالة مؤسسة ( روكفلر ) حيث أمضت سنة في الجامعة كباحثة .

وفي عام ١٩٨٨ دُعيت من قبل أكاديمية نوبل لحضور حفل تقديم الجائزة إلى أدينا العربي الكبير نجيب محفوظ ، ونوه الناطق باسم أكاديمية نوبل بالدور الذي لعبه مشروع بروتا في تقديم الأدب العربي للعالم . وفي لفت أنظار الأكاديمية إلى أهميته ، وأهمية نجيب محفوظ . نالت الدكتورة زمالة من معهد الدراسات العليا في برلين ، حيث ستكتب عن تاريخ التقنية الشعرية في الأدب العربي منذ الجاهلية حتى اليوم .

وصدر لها عدد كبير من المؤلفات والمقالات والدراسات لأمجال هنا لحصرها ، منها :

■ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ( بالإنكليزية ) في جزئين ، وقد ترجم إلى العربية وسيصدر في مطلع عام ١٩٩٣ .

■ الشعر الأموي ثم الشعر الحداثي في العربية .

هذه نبذة موجزة عن الأستاذين الكريمين ، ونحن إذ نرحب بهما ونرحب بكم نرجو أن نستمتع من الأخ العزيز الأستاذ الدكتور نعيم اليافي إلى عرض للملخص بحثه عن الصورة في القصيدة العربية المعاصرة . وذلك في حدود الوقت المتاح وشكراً .

## □ دكتور نعيم اليافي □ \*

منذ خمسة وعشرين عاماً كتبت أول مؤلف عن «الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث»<sup>(١)</sup> يومها كان الاقتراب من الشعر عبر الصورة يعد مغامرة جديدة تحفها المخاطر والصعوبات وخلال هذه الفترة طرأت على الساحة الأدبية والنقدية ظواهر وتحليلات كمية ونوعية - تفرض على الدارس أن يعيد النظر في بعض أدواته من جانب ، ويصقل بعضها من جانب آخر . أولى هذه الظواهر واقع الإبداع الشعري ذاته ، وما أصاب تجاربه من تطور أو تباطؤ أو نكوص أو حتى ترجع بين حدود ما فتئت تدفعه للبحث له عن مسار ، وثانيها كثرة الدراسات الجامعية وغير الجامعية ، التي أخذت على عاتقها دراسة الشعر قديمه وحديثه بالوقوف عند صوره ، على اختلاف مفهوماتها ، كأدوات رئيسة أو وسائل للتعبير والخلق والبناء<sup>(٢)</sup> وثالثها انكباب الاتجاهات النقدية المعاصرة ولا سيما اللغوية منها على النص مفتوحاً ومغلقاً ، وجعله بؤرة التحليل والتركيب الأدبيين ، وغايتها معا . ورابعها زيادة الانكفاء على الأدوات المعرفية مفهوماً ومصطلحاً ومنهجاً ومنهجية بالتدقيق والتحديد ، مرة وبالتعميق والإثراء أخرى بوصفها الوسائل الأقدر على الرؤية والسبر والتعليل ومحاولة الاقتراب بها من روح العلم التي تسود العصر .

وسواء تمّ هذا كله عن طريق المثاقفة والتناص وقضايا التأثير والتأثير ، أو عن طريق التطور الطبيعي لحركة الواقع والوعي به وتوجيهه فإن ما يهمني أن هذه الظواهر في جملتها وتفصيلاتها ، أخذت تطرح علىّ هنا كدارس للصورة الشعرية وتثير في أن - تساؤلات عدة تقتضي أن أجيب عنها فالظاهرة الأولى تطالبني بأن أظهر ما كان جنيناً في القصيدة فتلامح ، أو كان بيناً فتلاشي واضمححل . فأرصده وأعلله وأقارنه . والظاهرة الثانية تسألني عن قيمة هذا الكم الهائل من دراسات الصورة وفيما إذا كان قد أغنى فهمنا للشعر ونصوصه الإبداعية وطور فهمي خاصه للصورة التي رُدّت مجالها والثالثة تفرض على أن أدافع عن مكان للصورة ودور ما زال لها في ميدان الدراسات النقدية حاولت شتى الدراسات اللغوية - الألسنية والبنوية والأسلوبية ، أن تبعد عنها أو تسلبها منه بوصفها مناهج أكثر موضوعية وعلمية ، وبالتالي أقدر على دراسة النص وتفكيكه وتحليله .<sup>(٣)</sup> والظاهرة الرابعة تضع أطروحاتي كلها إزاء الصورة تنظيراً وتطبيقاً بسبب التطور الذي أوّمن به قاعدة للظواهر ضمن علامتي استفهام وتعجب تقولان بكل بساطة : ماذا بقي منها؟ وماذا ستضيف إليها ما الثابت منها وما المتحول ؟ ! .

\* هذا هو النص الكامل للبحث... وأثناء الندوة قدم الباحث ملخصاً له .

إن هذه الدراسة التي أتقدم بها اليوم عن الصورة في القصيدة العربية المعاصرة ، تحيب عن بعض هذه التساؤلات ، مثلما تبين مبلغ التطور الخلاق الذي طرأ على دورها الذي تلعبه في نص الشعر الإبداعي - رؤية وتشكلاً وبناء وأهميتها التي تؤديها في متن الدرس النقدي وسيلة للكشف وأداة للسبر والتقويم ، وماذا يمكن لكلا الأمرين - الدور والأهمية - أن يصيرا عليه في المستقبل .

## □ مفهومات أولية □

يصوغ عنوان الدراسة أربع مفردات هي : الصورة ، القصيدة ، العربية ، المعاصرة ، وسأبين مفهوماتي لها كما أستعملها هنا .

الصورة : ترد الكلمة مفردة «صورة» ومركبة «فنية أدبية ، شعرية» وتستخدم بداليتين إحداهما عامة تعني الشكل المادي أو الحضور الذهني أو التمثل النفسي أو التعبير المجازي ، وأخرها خاصة تشير إلى التشبيه أو الاستعارة أو ضروب علم البيان جميعها . وإذا كنت قد عقدت فصلاً في كتابي مقدمة لدراسة الصورة بينت فيه اختلاف دلالات المصطلح ومفوماته في شتى مجالات المعارف الإنسانية ومنها مجال الظاهرة الأدبية مما لا حاجة إلى تكراره فإني أستعمل هنا الصورة في ميدان الشعر لتضم ثلاثة أمور هي :

- أ - الأشكال البلاغية أو البيانية القديمة «المجاز بنوعه اللغوي والعقلي» .
- ب - الأشكال الفنية الحديثة «كالرمز والأسطورة والتراسل والمفارقة . . الخ» .
- ج - ضروب التقديم الحسي أو العياني للأفكار نعوتاً وصفات وبهذا الفهم أفرق بين ثلاثة ضروب من التعبير الشعري : الضرب التقريري المباشر «شعرها أسود» والضرب المادي الحسي «شعرها محلوك الظلام» والضرب التصوري «ليلية الشعر» ، والضربان الآخران ينضويان عندي تحت مفهوم الصورة بخلاف الأول . وبكلمات أوضح : إن الصورة تعني لدي كل تركيب لغوي ذي علاقات تقوم على المشابهة أو المجاورة أو المعاصرة «الانزياح ، أو فجوة التوتر»<sup>(٤)</sup> .

القصيدة : تحبيء مفردة القصيدة في العنوان لتؤكد أمرين أولهما أن التوجه الحالي للاقترابات النقدية واتجاهاتها في معظمه يبدأ من النص ، ويدور حوله وينتهي إلى سلطته . وثانيهما أن تناول الصورة يتم من خلال هذا النص لا من خلال الشعر ولا نقده ، وإذا كان الأمر الأول يعني أن النص هو مناط الإبداع ومجلاه وأن على الناقد أن يوجه جهوده إليه في وضعه

اللغوي فإن الأمر الثاني يشير إلى الفرق البين بين تناول الظاهرة من خلال وجودها بالقوة عبر الشعر أو نظريته أو الدراسات حوله وبين وجودها بالفعل عبر نسقها النصي الذي تخيا فيه وتنفس وتشكل وقد ندعي أن ثمة تداخلاً وتشابكاً بين الوجودين «التنظيري والتطبيقي» وهذا ما سنلاحظه ونقف عنده لما ، بيد أن تأكيد البداية النصية بالتفكيك والتحليل والتركيب ، وصولاً إلى النواظم أو المقولات أمر جوهري وضروري ، وهو ما يسعى إليه العلم ، فضلاً عن أنه نهج يختلف عن البداية الشعرية والتقديرية معاً .

العربية : ربما تم هذا المفردة الصفة دون أن يؤبه لها والذي دعاني إلى التمهّل عندها حوار دار بيني وبين بعض الزملاء في الجامعة حيث كنت أفكر بإصدار كتاب عن تطور القصيدة العربية في الشعر السوري الحديث ، مبرزاً أوجه التغير والتحول - مفهوماً ومصطلحاً ونظرياً - بين أربع حركات لهذه القصيدة ، هي : الكلاسيكية الجديدة والرومانسية والحرّة والنشئة ، وقد اعترض أحدهم على وصف الحركة الأخيرة بالعربية باعتبارها تأصيلاً ونمذجة - مستوردة وافدة ، وقال في جملة ما قال ، هل يصح أن نتحدث مثلاً عن فكر فلسفي عربي حديث ، بالدلالة التي نتحدث فيها عن فكر فلسفي يوناني أو أوروبي ولحمة هذا التفكير وسداه منسولتان من نسج مستورد ودون الدخول في هذه التفاصيل والمتاهات فإنّ وصف القصيدة بالعربية هنا يمكن أن يحدد بالسلب - أي باستبعاد ثلاثة أنماط من القصائد : القصيدة العالمية والقصيدة المترجمة والقصيدة التي لا تعبر عن الأحاسيس العربية ولا قضايا الأمة ولا هموم الجماهير ولا تطلعات الأفراد حتى إن كتبت بالأحرف العربية ، فالشاعر ابن عصره وجيله وحامل رؤاهما ، ومن يعبر في قصائده عن ماضٍ انقضى ، أو واقع مستورد ، أو مستقبل متقطع ، غير مرئي ولا منظور ، دون أن يعي لحظته الحاضرة ، زماناً ومكاناً ، تاريخاً وجغرافياً سيظل كذلك مبتناً عن جسده ، لاظهاراً أبقي ولا أرضاً قطع . وهذا لا يعني ويجب ألا يعني ألا نتأثر ونأخذ ونتلاقح ، فالحضارة الإنسانية شركة بين بني البشر قاطبة صنعها الجميع ومن حق الجميع أن يفيدوا منها ، غير أن هذا شيء واستلاب الإنسان هويته وخصوصيته وثقافته وأصالته شيء آخر .

المعاصرة : تستعمل المعاصرة وصفاً للقصيدة ، والمعاصر وصفاً للشعر بدلالات مختلفة تتداخل مع دلالات مفردات أخرى منها الحديثة ، الحديث ، الجديدة ، الجديد ، الحداثيّة ، الحداثيّة ..... ، ومن يقرأ في مكتبة دراسات الأدب العربي يهوله هذا التشابك ، كما يرعبه في الوقت ذاته الاختلاف الذي يصل أحياناً إلى درجة التعاكس فمن مستعمل للحديث بدءاً من ثلث القرن الماضي حتى الوقت الراهن . ومن مستعمل للمعاصر بما يرادف هذا الإطلاق . ومن

مستعمل للأول حتى الحرب الثانية ، ولثاني انطلاقاً منها حتى الآن<sup>(٦)</sup> . ويتم ذلك كله وسط فوضى المصطلحات التي لم تتحدد بعد على مستوى التنظير أو الاستعمال . سأستعمل صفة المعاصرة هنا بمعنىين أحدهما زمني يضم قصائد الشعراء التي ظهرت خلال العقود الأربعة الأخيرة وثانيهما فني ويشمل القصائد التي نحت نحواً خاصاً في الرؤية والتشكيل ولئن كان المعنى الأول يجعل من كل شاعر يعايشنا أو يزامننا معاصراً ، فإنّ المعنى الثاني يخرج من نطاقه كل شاعر لا يواكب عصره إبداعاً وتقنية وطريقة أداء ، ويظهر هذا التباين في المعنيين إذا وقفنا عند شاعر جهير ، له شهرته وألقه مثل نزار قباني ، فهو وفق المعنى الأول يُعدّ سيدّ شعراء العصر ، وهو بالمعنى الثاني ولدي جملة من النقاد يعد إلى حد كبير خارج نطاقه ، وسنعود إلى بحث هذه النقطة في فقرة تفكيك النصوص .

رؤية ومنهج : الصورة وحدة تركيبية معقدة تتأثر فيها شتى المكونات : الواقع والخيال ، اللغة والفكر والإحساس والإيقاع ، الداخل والخارج الأنا والعالم . . . إلخ يتناسج الجميع ويتشابك ليؤلف «التوقيعة»<sup>(٧)</sup> أداة الشعر الرئيسة ووسيلته الوحيدة لتحقيق «أديته» وتجسده خلقاً معبراً وسوياً .

ونحن إذ نعرف الصورة مثل هذا التعريف لانهم وراء «ميتافيزيقية» اتهمنا بها بعض الدارسين<sup>(٨)</sup> بقدر ما نسعى إلى إبراز أمرين يمنحان الصورة وضعها المميز أو طبيعتها أولهما تعدد العناصر المشكلة لها ، وثانيهما كلية هذه العناصر واتلافها وتداخلها . وبالنسبة إلى الأمر الأول فمما لا شك فيه أن الصورة لا تتخلق من فراغ ولا في فراغ ، وأن ما يصوغها ليس مجرد الظاهرة اللغوية للفكر الذي تجسده دور ، معنى ودلالة ، وللخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة وفاعلية ، للإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة<sup>(٩)</sup> ، وللإحساس أو الانفصال الذي تصدر عنه أساس وسبيل<sup>(١٠)</sup> . والدارس حين يبرز هذه العناصر ويقف عندها بعضها أو كلها ويتحدث في نطاقها عن الأصول أو الدوافع الاجتماعية أو النفسية وعن الأبعاد أو التجليات اللغوية أو الدلالية أو الإيقاعية لا يكون قد تحدث عن غياب أو فراغ أو وهم أما بالنسبة إلى الأمر الثاني ، كلية هذه العناصر فمما لا ريب فيه أيضاً أنّ المكونات التي تعمل على صياغة أية ظاهرة ، لا تبقى كما هي قبيل تشكيلها وبعده ، إنّها قبل التشكيل وحيدة فردية ، وبعده تضحي جدلية ذات علاقات متواشجة يؤثر بعضها في بعض ويقتني بعضها ببعض وحين نريد أن ندرسها لابد أن نلاحظ هذا التداخل وهذه الكلية وحتى إذا رغبتنا في أن نزل مكوناتها من مكوناتها لسره وفحصه ، علينا أن نفعل ذلك في ظل طبيعته الكلية التي اكتسبها عبر النسق ، وفعلنا هذا أقرب إلى العلمية منه إلى



السحرية ، لأنه على الأقل يعالج الظاهرة كواقعة جمالية متحققة . إن المنهج المقترح لدراسة الصورة في ضوء هذا التحديد - الرؤية هو المنهج المتعدد المتكثر ، أو ما يسمى في أدبيات الثقافة العربية السائدة بالمنهج التكاملي<sup>(١٠)</sup> فما دامت هذه الصورة بمكوناتها وطبيعتها توصف بالتعددية والكلية معاً فلا بأس أن يختار لها المنهج الأصلح الذي يتناولها من خلال بعديها هذين أي من خلال دراستها عبر مستويات شتى ، يقترب كل مستوى من أحد مكوناتها ، يفتحه على المجتمع أو النفس أو اللغة أو الإيقاع أو الشعور واللاشعور ، وهلم جرا حتى تكتمل لها زواياها . قد نقول إن التعددية مدعاة إلى الانتقائية ، وهذا صحيح ولا ضير فيه شرط أن نفسر الانتقائية بإطارها المرجعيين : الموسوعية والتركيب وليس كما يزعم بمالها الوحيد : التلفيق ، فشتان ما بين المفهومين مفهوم التركيب ومفهوم التلفيق ، وعلى كل إذا كانت التعددية سبيلاً إلى الانتقائية والافتتاح ، فإن الواحدية سبيل لا يقل خطورة نحو التعصب والزيغ ، ويكفي أنها لا تضطر الباحث إلى تبديل رؤيته أو منهجه إزاء النص ، باعتباره مرة مفتوحاً وأخرى مغلقاً ، وفق تطور الأحوال الخارجية ، لأنها تعدّه منذ البداية هو هذا وذاك<sup>(١١)</sup> .

تحاول الدراسة ما وسعها الجهد أن تتناول الصورة بالاقتراب التكاملي ، ولا سيما عندما تبحث في أنساقها .

#### □ منطلقات الدراسة □

تنطلق الدراسة من ثلاثة منطلقات هي : الطريقة والعلاقة والقراءة .

##### (أ) الطريقة :

ثمة طريقتان لدراسة الصورة : أولاًها الطريقة التكوينية ، وأخراًها الطريقة الدلالية . في الأولى يفكك الناقد التركيب الصوري إلى مكوناته الأساسية ركنيه أو حديه ثم يدرس العلاقة بين هذين الحدين وكيف تمت وعلى أي أساس ، ومن المعروف أنّ البلاغة القديمة أرجعت ذلك إلى قضية المشابهة أو ما يعرف بالجامع في كل في حين أرجعتها البلاغة الرومانسية إلى الأثر أو الجامع في النفس<sup>(١٢)</sup> ، وقد طورت اللغويات المعاصرة هذه الطريقة ، بإبعاد الصورة مرة عن مؤلفها وأخرى عن متلقيها لتتأى بها عن التعبير وعن التأثير ونخلص إلى مبدأ التداول ومفهوم النص التداولي وسواء أكانت هذه أم تلك فإنها تسمى جاهدة لتبين معقولية الرابطة (المشابهة) أو عدم معقوليتها (المغايرة) أولاً ثم تنصرف بعد ذلك إلى تلمس تجلياتها في أشكال وأنواع وضروب مختلفة .

أما الطريقة الثانية الدلالية ، فإنها تنظر إلى الصورة كمركب نهائي أو ناتج متجسد في كيان ، ولا يعنينا في شيء أمور مثل العلاقة بين طرفي التركيب وكيف تمت؟ وعلى أي أساس؟ فالمشابهة كالمخايرة والمعقول كاللامعقول والمحسوس كالمتخيل ، المهم في ذلك كله الطبيعة التي تبدو عليها في القصيدة ، والدور الذي تقوم به في النص والمهمة التي تؤديها في البناء ، والوظيفة التي تحققها في النسق . وبكلمة مختصرة المعنى أو معنى المعنى (الدلالة) الذي تضطلع به وتشيعه .

ولقد أشرنا لبحثنا هذا كما أشرنا من قبل في دراستنا عن الصورة بعامة الطريقة الثانية لسببين : أولهما أن الشاعر حين يفكر بالصورة ، أو يتخلق لديه وتولد لا يفتش في لحظة الإبداع عن وجه للشبه أو لغير الشبه ولا حتى عن نوع الشكل البلاغي الذي يحمل توتره ويفرغه إنه ينشئه أو يوجده بقوة الخلق الكلية بوصفه التركيب الأبلغ في التعبير عما يريد .

والسبب الثاني : أن الناقد نفسه حين يريد أن يسير النص بدءاً من تذوقه وانتهاء إلى تفسيره لا يحتاج إلى أن يتدخل وربما لا يحق له أن يتدخل في تجربته الفنان ليقول له ما يجب وما لا يجب ، وإذا أبيع للصوفي أن يعبر عن أزمنة المتناعة بشأن العلاقة بين اللاهوت والناسوت بقوله : ما في الحبة إلا الله فهل يباح لدارس التصوف - وهو خارج التجربة - أن ينفي الرؤية حتى نعد كلامه شهادة صدق على صحة دعواه ؟ !

## (ب) العلاقة :

ركزت معظم الدراسات البلاغية القديمة واللغوية الحديثة في تناولها للصورة على وضعها المفرد المعزول عن السياق فتحدثت عن خصائصها ووقفت عند سماتها ، وبينت أنواعها وأنماطها ، وكل ذلك جيد ومفيد وضروري ، بيد أن الاقتصاد عليه أو الاكتفاء به لا يغطي إلا الجانب الأوهى أو الثابت في وضع الصورة ويبقى النصف الآخر ، الجانب الأعمى والأهم وهو الجانب المتحرك في الوضع ، وهذا الجانب لا تمكن دراسته إلا من خلال النسق ، ولا تقدمه أو تسدّه إلا وقفة مستأنية ، وربما طويلة عند العلاقات وسواء فهمنا هذه العلاقات بمفهوم النظم الذي اقترحه الجرجاني ، أو بمفهوم النسق المقترح في النقد الحديث ، فإنها وحدها ما يكتسب النص شرعيته وأهميته وشرارة وجوده الخالدة ، كما أنها وحدها التي تحدد للصورة دورها ووظيفتها وتبرز طبيعتها بوصفها - أي العلاقات - المجال الحي الذي تعمل فيه وتتحرك ، وهو ما نطمح إلى إظهاره في هذه الدراسة .

وأحب هنا أن أقف عند مفهوم الصورة الكلية والجزئية في ضوء نظرية العلاقات، فعين قررنا وجود هذين المفهومين، واتخاذهما أساساً لدراسة بنية النص، ولمفهوم العلاقات وتحليلها، لم تكن نقصد أو نوحى بأن القصيدة ليست أكثر عن عنقود من حبات الكريستال منضّدة بشكل آلي أو لا، وأن نجمع في مفهوم الصورة بإحاطته إلى حقلين دلاليين مختلفين ثانياً. كل ما أردنا أن نبه إليه. وأن نلح عليه هولفت النظر إلى أهمية دراسة النسق أو العلاقات في كل اقتراب نقدي، يسعى إلى تحليل أية بنية نصية قوامها جزء وكل.

### (ج) القراءة :

تختلف قراءة النص الأدبي عن قراءة النص العلمي بالضرورة، لا اختلاف أداة التعبير في كل منهما وللغاية من استعمالها وطريقة هذا الاستعمال ومهما حاولنا أن نكون موضوعيين في القراءة الأولى فإن جانباً من التذوق الفردي يلعب دوراً ما - قلّ أو أكثر - في أثناء عملية التلقي ويتدخل في رؤية النص وتقويمه ولا يشير ذلك قط إلى انطباعية أو تأثرية أو «نسبية مطلقة»، نؤمن بها أو ندعو إليها في مجال النقد، بقدر ما يؤكد دوراً للمتلقي في إعادة إنتاج الخطاب وتقديمه الآخرين<sup>(١٣)</sup>. وقد أُلح على هذا الدور في مجمل الاتجاهات النقدية المعاصرة حتى صارح لدى بعضها الناقد المؤلف الأول وعدت القصيدة ملكاً لمتلقيها لا لمبدعها لأنها لا تكتمل إلا بقراءتها. ومن غير أن نصل إلى هذه الرتبة من المبالغة، نزعّم بأن للثقافة وللذائقة وللمرانة أو الدربة أدواراً تتوقف عليها - قوة وضعفاً - عمقاً وضخالة - عملية الإدراك ذاتها، وتزداد أهمية هذه الأدوار في مثل موضوع الصورة الذي يرتبط إلى هذه الدرجة أو تلك بقدرته الخييلة على توليد الصور واشتقاقها - إبداعاً وتلقياً - مثلما يرتبط بالجوانب السابقة وبالوضعين النفسي والجسدي للمقاريء<sup>(١٤)</sup>، فلنقر بذلك - شئنا أم أبينا - لأنه واقع ملموس، ولنعترف بإمكان تعدد القراءات للنص الواحد، ولنمنص في دراستنا منطلقين من الرواكن التي حددناها.

### □ الإطار المعرفي للصورة المعاصرة □

تشكل الإطار المعرفي للفكر العربي المعاصر بعامّة، ولأجناس التعبير الأدبية بخاصة ثلاثة عوامل تجذبه وتحاوره: التراث وحركة الواقع، ومبادلات التأثير والتأثير (المثاقفة والتناص)<sup>(١٥)</sup> ويختلف أثر كل عامل على الساحة الشعرية للوطن العربي اختلافاً: اختلافاً توالدياً أو عمودياً واختلافاً تزامنياً أو أفقياً. فكلما رجعنا إلى الماضي (تاريخياً) أو مضينا نحو الداخل والصحراء (جغرافياً) أو وضعنا نصب أعيننا عمود الشعر اقترينا من العامل الأول وأحلنا إليه وكلما عدنا إلى

العصر أو اتجهنا نحو البحر والخارج أو وضعنا نصب أعيننا التمرد على تقنيات النص القديم أو النسج على منوال النموذج الوافد اقترينا من العامل الثالث وأحلنا إليه وجعلناه مرجعنا شبه الوحيد<sup>(١٦)</sup>. وبين هذين الحدين درجات نقدر أن نستبين فيها أثر العامل الثاني المتمثل في البنية التحتية، وما طرأ عليها من تبدل في جوانبها الاقتصادية والاجتماعية. صحيح أنه من الصعوبة أن نتحدث عن هذه العوامل بصورة نعزل بعضها عن بعض، فهي في الواقع متداخلة متشابكة بيد أن فرزها أو نسلها من نسجها أمر ممكن خاصة إذا قابلنا بين ما هو تراثي وما هو وافد. ففي ضوء ذلك أزعم أن عامل الثقافة والتناص ومبادلات التأثير والتأثير كان الأبرز في صنع الإطار المعرفي للصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة ومفهوماتها، ومن ثم علينا أن نحيل إليه وأن نتوقف عنده بوصفه مرجعيتها التأسيسية.

ويمكن أن نفهم ماذا أرمي إليه إذا تذكرنا الوضعية الفكرية التي ساعدت على بلورتها النزعات التاريخية التطورية (المادة التاريخية والمادة التطورية) ووجوب الانخراط في التاريخ وفي المتغير الاجتماعي ونتائج العلوم الإنسانية التحليلية والتجريبية، وفي مقدمتها علم الأناسة، وتأكيده دور الأسطورة وصور الأنماط العليا في الوعي الإنساني وعلم الجمال وإبراز العلاقة المعقدة ما بين الفكر واللغة وعلم النفس ومدارسه المختلفة وما تحدث عنه أو اكتشفه من طبقات للوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور الفرديين والجمعيين وما وصل - إليه من استتار لعمق أو باطن الإنسان لم يكن معروفاً من قبل كذلك ما ساهمت فيه الحركات الأدبية وعلى رأسها الرمزية والسريالية من إلحاح الأخيرة على الحرية بأوسع معانيها والإفلات من رقابة العقل، والتغلغل بالخيال إلى عالم من الحلم غريب وعجيب ومدهش والسعي وراء الغموض، وكل ما يناقض الواقع المرمي بأية وسيلة أو طريقة.

وقد أدت هذه الوضعية الفكرية الجديدة إلى تأسيس أربع نظريات تهمننا هنا لعلاقتها بالقصيدة المعاصرة وصورها الفنية هي: نظرية الإدراك، ونظرية الشعر. ونظرية الخيال، ونظرية البلاغة الحديثة<sup>(١٧)</sup>، تقوم النظرية الأولى على عدم التعارض أو التماهي بين الذات والموضوع، كما كان الحال في النظريات السابقة، وإنما على التمسك به في آن، التمسك بالواقع وبالذات من خلال إيجاد الحيز المشترك بينهما منطقتي الرؤية مجال الخلق والإبداع وتقوم النظرية الثانية على رفض مبدئي المحاكاة والتعبير والذهاب إلى أن الفن إنتاج على غير مثال لواقع خارجي أو عالم داخلي إنه كيان فريد أو بناء مستقل وتقوم النظرية الثالثة على أن الخيال أو الحدس بالدلالة التي نؤثرها - هو واسطه التشكيل والرويا وأداة الخلق الرئيسة إنه القوة أو الطاقة التي منحها الإنسان حتى يخلق مثل الإله عمله المبدع وتقوم النظرية

الرابعة على مفهوم البديل أو المعادل الموضوعي بصفته وسيلة التجسيد الوحيدة التي يتوسل بها الخيال مثل القابلة ليقلل الدلالة الشعرية من حالة الكمون إلى حالة البروز والعيان وترجم الإحساس الأصيل .

أدت هذه المعطيات الجديدة الوافدة بالفكر وبالفن إلى وضعين متعاقبين ، وجد فيهما الشاعر نفسه إزاء شبه قطيعة معرفية مع الماضي على المستوى الأول ، وشبه دعوة ملحة للتواصل مع العصر والمنادة بالتحول والتغير على المستوى الثاني ونقول في الحالين «شبه» لأن الشاعر في الحالة الأولى كان يلجأ إلى التراث الحي من أجل توظيفه في بنية قصائده<sup>(١٨)</sup> . وهو أمر يختلف عن القطيعة المعرفية ولأنه في الحالة الثانية كان يحاول أن يخرج ما استطاع ، من إطار محاكاة نموذج الآخر ، بإبداءه نموذجاً الخاص . وهو أمر يختلف عن التواصل مع فكر هذا الآخر والإفادة منه . ويبدو أن الشاعر حقق ما يطمح إليه على كلا المستويين . فعلى المستوى الأول ، حقق نأياً واسعاً عن مرجعية الإطار المعرفي القديم في تصور العالم والإنسان والفكر والفن والنص واللغة والصورة ، في حين حقق على المستوى الثاني وعياً كونياً ورؤية مفتوحة واسعة وتطوراً جديداً للداخل والخارج وبدأ مع هذا الوعي مرحلة لانهاية لها من الرؤيا والكشف ، واختراق لكل السدود والحدود جعل غايتها الإنسان ، ومركزها الحياة ووسيلتها الفكر وأداتها اللغة البكر وواسطتها الشعرية الصورة في تقنياتها الجديدة شكلاً وطبيعة ووظيفة .

ولقد زعمت أنه في كلا المستويين كان يستورد وعيه الفكري من الآخر ويعيد إنتاجه لصالح الوعي المتغير أو يلبي به حاجة الواقع إلى التغير وكلمة يستورد استعملها هنا بالمعنى الوصفي لا بالمعنى القيمي لأنها تقرير ما حدث وليس نشدان ما يجب أن يحدث وهذا في ذاته يطرح السؤال المهم : هل كان الفكر هو بنىه فوقية منفصلاً عن الواقع وهو بنية تحتية بحيث نستطيع أن ندعي بأن الأوك لم يكن نتيجة للثاني ولا سبباً له ؟ . والجواب عندي واضح وهو أن الإطار المعرفي كان أمراً وافداً اقتبسناه أو نقلناه من الآخر ، العالم أو الغرب ، ولم يبرز نتيجة التحولات الاجتماعية التي أصابت مجتمعتنا العربي وإن لبي حاجته إلى التغير ووظفه المثقفون والشعراء في سبيل هذا التمييز ولعل هذا أو بعض هذا ما يفسر ظاهرة تبدو غريبة أول وهلة وهي ظهور وعي متقدم لدى الشعراء أو الأدباء في مجتمع كل شيء فيه يشير إلى التخلف<sup>(١٩)</sup> .

لقد وجد المثقف العربي نفسه - وليس الشاعر سوى هذا المثقف في مواجهة واقع يتردى ومجتمع ينهار وما كان عليه بسبب وعيه إلا أن يرودهما ، ويسعى بهما نحو التطور والتغير والتحول ، حتى يعيش الإنسان العربي عصره في إطار التاريخ قبل أن يجد نفسه خارج العصر وخارج التاريخ معاً .

## □ تفكيك النصوص □

اختبار النصّ جزء من رؤيته في منهجه ومنهجيته وحتى ندرس الصورة في القصيدة المعاصرة كان علينا أن نلجأ إلى إحدى طريقتين في اختيار النماذج : طريقة العينة العشوائية وطريقة الاصطفاء المقصود ولكل من الطريقتين محاسنها ومخاطرها ، وقد أثرنا لبحثنا الطريقة الثانية حيث تبعنا إنتاج شعراء يمثلون جيلين متداخلين متقاربين ، جيل الرواد والجيل الذي أتى بعده ، وحذا حذوه دون أن تذوب فيه شخصيته الفنية ، ثم اصطفينا من كل شاعر نصّاً واحداً يمثل ، ويمثل وجهة نظره تجاه الكون والإنسان والحياة ، ويمثل طريقته الإبداعية في الخلق والإشاعة فكانت النماذج التسعة الآتية :

- ١ - أنشودة المطر.....بدر شاكر السياب<sup>(٢٠)</sup> .
- ٢ - الخروج.....صلاح عبدالصبور<sup>(٢١)</sup> .
- ٣ - الجسر.....خليل حاوي<sup>(٢٢)</sup> .
- ٤ - البعث والرماد.....أدونيس<sup>(٢٣)</sup> .
- ٥ - رسالة إلى رجل ما.....نزار قباني<sup>(٢٤)</sup> .
- ٦ - أحمد الزعتر.....محمود درويش<sup>(٢٥)</sup> .
- ٧ - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.....أمل دنقل<sup>(٢٦)</sup> .
- ٨ - قراءة.....محمد عفيفي مطر<sup>(٢٧)</sup> .
- ٩ - دراسة في ملحمة الغبار.....فايز خضور<sup>(٢٨)</sup> .

تحقق هذه النماذج أربعة أهداف قصدنا إليها أولها أنها تضم ثلاثة أنماط من القصائد المعاصرة : القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية والقصيدة المتكاملة وثانيها أنها تغطي مساحة لا بأس بها من أقطار الوطن العربي وثالثها أنها تعكس تطوراً أو درجاً سارت عليه القصيدة المعاصرة ، حين خرجت من معطف الوضوح المبين حتى غامت وتلفعت بمسوح الغموض والإغماض . ورابعها أنها في معظمها تعبر عن «رؤيا» ما عدا قصيدة «نزار» فهي تعبر عن موقف ، وهو الفرق الذي أقمناه بين الشعر المعاصر بالدلالة الفنية ، والشعر المعاصر بالدلالة الزمنية . ولا أنكر أن نزاراً يوجد إشكالية لدى الدارس في هذا الصدد فشعره مهما وصف بالثورة على الموروث ، فإنه يلتزم به ويؤكد في مناحيه العامة على الأمل : الوضوح والتجسيد والإيقاع ، ومع ذلك فمن الصعوبة ألا نعتز له على مكان في دراسة الصورة المعاصرة .

سنفرد هذا الفقرة لتفكيك النصوص المختارة توطئة لتحليل صورها الشعرية في ثلاث خطوات : تقنياتها ، أنساقها ، بنيتها العامة أو قواسمها المشتركة

أربعة محاور رئيسة أو أصوات تدور حولها النصوص يمكن للدارس أن يستشفها - بعضها أو كلها بالقوة أو بالفعل - محور التوتر ، ومحور الكشف ، ومحور التحول ، ومحور المصير .

(أ) محور التوتر : نرادف بين التوتر والصراع والمعاناة على تباين في الدرجة : فكل هذه حالات من الأحاسيس والمشاعر تكابدها الذات أنا الشاعر المتضمنة في النصوص « ولأقول أنا المؤلف » في مواجهة الآخر الذي تجدد نفسها في تعارض معه باختلاف دلالاته « العالم ، الواقع ، الخارج ، السلطة ، التشئت ، التخلف الاستلاب ، التقاليد ، الظلم ، الاستبداد ، القهر . . . إلخ » ، أي كل ما هو شر وسيء وقبيح ومباين للإنسانية الإنسان فرداً ومجموعاً ، ذكراً وأنثى وليس لها إلا أن تدينه وتتحداه وترفضه وتنتأى عنه وتتمرد عليه :

وفي العراق جوع  
ونثر الغلال فيه موسم الحصاد  
لتشيع الغريان والجراد  
وتطعن الشوآن والحجر  
رحى تدور في الحقول - حولها بشر  
وكل عام - حين يعيش الثرى - نجوع  
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع  
لا تتقدني سيدي  
فإنني أكتب والسياف خلف بابي  
وخارج الحجرة صوت الريح والكلاب  
يا سيدي !  
عترة العبيسي خلف بابي  
يلذبحني  
إذا رأى خطابي  
يقطع رأسي  
لو رأي الشفاف من ثيابي  
يقطع رأسي

لو أنا هبرت عن عذابي

وتحاول الأنا غير محاولة في أن تعثر على مسرب للتصالح مع الآخر صبيغة أو منفذاً  
وتجرب ما وسعها الجهد جميع الأساليب الأقوال والأفعال وتراقب بعيني يا نوس إله البوابات  
والبدائيات تنظر في كل اتجاه فلا تكحل عينها إلا مشاهد الخراب والبوار مشاهد الدجنة  
السوداء :

يعتريني الدهول

كلما آتست ضوء عيني تلويجة

في دجى البعد

من رمش عصفورة خائفة

فأتمتم أنني بقية «سادوم»

أشهد كيف أيدت مدائن «لوط»

و«عامورة البؤساء»

ولا ترى حوالها إلا الخصار يحيط بها من كل جانب :

أنا أحمد العربي قال

يريد هوية فيصاب بالبركان

سافرت الغيوم وشردتني

وردت معاطفها الجبال وخبأتني

أنا أحمد العربي فليات الخصار

الشاعر وحده ، أجل وحده ، وكل الأبواب موصدة ، الطرق مغلقة ، والآفاق مسدودة :

نازلاً من نحلة الجرح القديم إلى تفصيل

البلاد وكانت السنة انفصال البحر عن مدن . . . .

الرماد وكنت وحدي

ثم وحدي

أه يا وحدي؟

ما نهاية التوتر ؟ ! إنها الاغتراب وليس أمام الشاعر إلا أن يعيشه ويمضي فيه وينسلخ عن

محيطه ويخرج :

أخرج من مدينتي من موطني القديم



مطرّحاً أثقال عيشي الأليم  
فيها ، وتحت الثوب قد حملت سري  
دفنته ببابها ثم أشتملت بالسماء والنجوم  
أنسلّ تحت بابها بليل  
أخرج كاليتيم  
لم أتخير واحداً من الصحاب  
لكي يفدّيني بنفسه فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة .  
وتبدأ الرحلة ، رحلة الكشف والعذاب .

(ب) - الكشف : إذا كانت كل الطرق نحو الخارج - الآخر مغلقة ومسدودة ، فلن نجد أنا  
الشاعر أمامها مفتوحة إلا طريق الداخل ، فتدلف إليها وتنسحب لتقضي فيها وطرها وتعرج أو  
تصعد إلى قدس الأقداس :

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحيّ  
وخلت الأرض من كل دابة  
وامتلأ الفرح بالأسئلة الغضة  
وتهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة وبراعم الخيرة المتنبهة  
فعرفت آتي على الممرّاج أتمشى في مقصورة اليقين الأواحد .

وتفوص الذات في داخلها العالم الأرحب والأعمق موطن الوعي واللاوعي - تتذكر ،  
تستحضر تقبل ، تستبعد ، تهدم ، تبني ، وترى ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على  
قلب بشر :

تعلو قامتي في جسد الحلم أضيء  
الشجر الطالع في وجهي معقود  
استمت دائرة الأرض  
ويقول آخر : سلام هي حتى مطلع الفجر - سلام . . .  
أحلم أنّ في يدي جمرة  
آتية على جناح طائر  
من أفق مغامر

ويشرق النور الأعظم من الداخل وأي مدى أعمق من هذا الداخل في كل أحلامه

وخيالاته وانفعالاته وقدراته وطاقته وفيوضاته وإمكاناته الطامحة والمتطلعة إلى التفجر والامتداد  
وتحطيم السدود والقيود .

وأشرق النوم بنور شمس الخضراء وآيته المبصرة  
وقامت قيامة الرؤية

بين استبطان الذات والرؤيا والحلم تداخل وتواشج ، ومسرب واحد تعبيرة أنا الذات  
وتسافر فيه أو ترحل ، تستمرىء الهنة والعذاب وتكابذ آلام التنين الممضنة تهزم وتشيع وهى في  
عز الشباب تحمل مهما وهموم الآخرين الألم بداية التنبه ، والنوم بداية اليقظة ( الناس نيام فإذا  
ماتوا انتبهوا ) عذاب الرحلة هو الطهارة (عذاب رحلتي طهارتي) ومكابدة البلوي هي مقام  
الكشف ، مقام كن ، مقام الفيوضات التي تنثال على الأنا من حيث تدري أو لاتدري .

وطال الوقوف في مقام كن

تذكرت ومن تحتي نهر الصور الحية يجري

والتيابيع تواشجن كما أقضي

تذكرت فجاءت كرة الأرض وجاءت السموات

وأبدلن ثيابا بثياب

ثياب الكشف توارت ولبست الأنا ثياب التحول لتواري بها سوءتها العارية وطفقت تندلى  
تأخذ طريقها نحو الواقع من جديد .

(ج) التحول : التحول إحدى صور الفيض يبدأ منذ أن تأخذ الأنا تتلمس طريقها لإعادة  
خلق الكون والإنسان وصياغتهما وفق ما تتصور صياغة مياينة لما كانا عليه قبل التوثر أي منذ أن  
تتقدم للالتحام بالآخر بعد انسحابها عنه ، وهو حالة من حالات الوعي وجذوة من قبساته  
يختلف نوعاً ودرجة باختلافه ، ويقوى أو يضعف بقوته وضعفه .

ربما ينبغي هنا أن نذكر فكرة الكيمياء أو السيمياء القديمة «حجر الفلاسفة» ، وكيف كانت  
تحول المعادن الخسيسة إلى معدن الذهب الشريف وما يقابلها في عالم النفس من تفاعل للعناصر  
يتجاوز بها الإنسان عن طريق الصهر والتذويب والإبداع والخلق قيود الماضي وجمود الحاضر  
ليصنع لنفسه أفق المستقبل وليست عنا ببعيدة فكرة كيمياء السعادة عند ابن عربي وما ترمز إليه  
في هذا الصدد .

يتخذ الوعي بالتحول لدى شعرائنا صفة الإشكالية ، لأنه وعى مأزوم جاء في لحظة تاريخية مأزومة يتميز طرفاها ما بين زمانين ومكانين أحدهما في الماضي والآخر في الحاضر أو لنقل بشيء أعمّ ما بين متناقضين الأنا - الآخر القرية المدينة العقل - النقل ..... إلخ ، ولئن دل هذا التمزق - الحيرة على بعد الأزمة وعمقها ، فإنه يدلّ في الوقت ذاته على بداية تجاوزها أو مبارحتها بشكل أو بآخر .

ولعلّ هذا الوعي بالتحول الإشكالي أو المأزوم أن يفسر لنا اختلاف تجلياته لدى الشعراء على المستوى الأفقي ، وتباين هذه التجليات - تقدما أو ترجعا - لدى الشاعر الفرد على المستوى العمودي فعلى المستوى الأول نجد من دعا إلى التحول عن طريق التمرد أو الثورة المنتظرة :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود  
ويخزن البروق في السهول والجبال  
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال  
لم تترك الرياح من ثمود  
في الواد من أثر

أو من آمن بالعمل وبالأطفال والجيل الجديد ، وجعل من الشعب العامل أداة - جسراً للعبور نحو المستقبل :

وكفاني أن لي أطفال أتربّي  
ولي في حبّهم خمر وزاد  
طفلهم يولد خفاشا عجوز  
أين من يفني ويعحي ويعيد  
يتولى خلقه طفلا جديدا  
يعبرون الجسر في الصبح خفافاً  
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد  
من كهوف الشرق من مستنقع الشرق  
إلى الشرق الجديد

ومنهم من آمن بالموت والولادة الجديدة ، واتخذ من أساطير عشتار وغموز والفينيقي والعنقاء رموزا للرماد والورد ، الحرائق والشقائق ، التفسخ والتوالد :

فينيق يا فينيق  
يا طائر الحنين والحريق  
مسافر زمانك الغد الذي خلقت  
زمانك الغد - الحضور السرمدي في الغد  
لم وعد  
به نصير خالقا ، به نصير طينة  
تتحد السماء فيك والثرى  
لتبدأ الشقائق  
لتبدأ الحياة  
فينيق يا فينيق  
يا رائد الطريق

أما على المستوى العمودي - الرأسي فيمكن أن ندركه إذا تتبعنا سيرورة وعي الشاعر  
الواحد وموقفه إزاء الشيء ونقيضه أو حتى تزامنها معا فسنجد كيف يُصدر حكمين مختلفين  
بالبراءة ، أو الإعدام . ويتخذ وضعين متعاكسين الحلم أو اليأس إزاء القضية الواحدة وكأنه واقع  
بين نارين أو مشدود عالين أو مسكون بلحظة انتظار « غودية » قد تأتي وقد لا تأتي :  
يأتي ولا يأتي ، أراه مقبلا نحوي ، ولا أراه  
تشير لي يده  
من شاطيء الموت الذي يبدأ من حيث تبدأ الحياة<sup>(٢٩)</sup> .

وبرغم هذا الوعي المأزوم فإنه ربط على اختلاف تجلياته التحول بالكشف وجعلهما  
عمليتين متداخلتين لا تتم إحداهما بمعزل عن أخراهما بالكشف انجبه صعداً نحو الأعلى  
وبالتحول نزل دركا نحو الواقع وإذا شرط للكشف هتك الحجاب بين الكاشف والمكشوف فإنه  
شرط للتحول المشاهدة بعد الاستعداد بين الشاهد والمشهود ، ولم يتم ذلك إلا بوساطة الإيجاد -  
الخلق ، أو بوساطة الفعل المعرفي ، وأناط بالشاعر - صاحب الوعي - تحقيق هذا الفعل - المصير .

(و) المصير : هو الوضع الذي تراه الأنا الشعرية لنفسها وتجده فيه خلاصها وبؤرة توازنها  
وتصالحها مع الآخر - العالم أو المحيط ويبدو من خلال معظم النصوص الشعرية المعاصرة أن  
المصير المقترح لهذه الأنا أقرب إلى أن يكون مهمة من أن يكون نهاية بالمعنى الدقيق للمفردة أي  
أقرب إلى يكون نقطة في دائرة من أن يكون نقطة في نهاية خط . إن النقطة على محيط الدائرة

هي جزء من وضع متحرك دائم سرمد ليس له بداية ولا نهاية . أما النقطة على آخر الخط فنهاية  
تؤول إليها الحركة وتتلاشى أو ، تستريح ومن هنا نفهم لماذا كان هذا المصير - مهمة تبشيرية  
رسولية ، يندب إليها الشعراء أنفسهم للقيام بها بصفقتها خلاصهم الوحيد فالشاعر منهم على  
العموم نبي العصر ورسوله ، مسيحه المنتظر مخلصه الجديد القادى بالصلب حتى يقوم  
الآخرون :

يا أهالي الكهف قوموا واصلبوني من جديد  
إنني أت من الموت الذي يأتي غداً  
أت من الشجر البعيد  
وذاهب في حاضري - غداً كم<sup>(٣٠)</sup>

.....

وفي لحظة  
شعرت بأنني أصبحت قديساً  
وأن رسالتي .....  
هي أن أقدم لكم  
أجافكم لأعرفكم  
وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً ومعتلاً<sup>(٣١)</sup>

قد نقول إن جميع هذا المهمات للأنا الشعرية المعاصرة لاحت إلى الأنا الحدائث التي تعيش  
العصر الصناعي ، وترفض أو تتمرد على محتواه بصله<sup>(٣٢)</sup> لأنها بقية من بقايا الرومانسية أو لونة  
من لوانتها بيد أن علينا ألا ننسى أن مجتمعتنا العربي ما زال يعيش على هامش العصر الصناعي  
وأنه ما زال يؤمن بسحر الكلمة وما زال الشاعر فيه يعيش أنه (الفولتيرية) ويعبر عنها بكل ما  
تنطوي عليه هذه الأنا من مفهومات حول الكاتب المصلح والمبشر بأقانيمه ومبادئه وعقيدته .

ومالي لأذهب إلى أبعد من ذلك فأرى أن في الأنا الشعرية المعاصرة تلتقي ثلاث أنوات :  
الأنا - الرسول ، والأنا - العارف الكلي ، والأنا الشاعر<sup>(٣٣)</sup> فجميع هذه الأنوات تؤمن بالتحول  
وبالتجدد - وتبشر بالخلاص ، وتحمل قبل هذا وذلك على عاتقها مهمة الإيلاج عن طريق الكلمة  
- الفعل .

جلّ جلالها - الكلمة  
أقول لكم

بأنّ الفعل والقول جناحان عليان<sup>(٣٤)</sup>

كل الدروب أمامنا مسدودة

وخلصنا في الرسم بالكلمات<sup>(٣٥)</sup>

وما رموز أو أقنعة أدونيس وعشتار والسندباد وسارق النار ومهبّار والحلاج والسُّهْرُ ورّدي وعائشة . إلخ الأمفاتيح أو دالات تظهر عمق المعاناة - المسؤولية التي أحسها الشعراء إزاء مهمتهم الرسولية السامية - مهمة الإبلاغ فطمحوا إلى شد الإنسان الأعلى نحو النار العليا واكتشفوا وبالدّهشتهم أنّ الإنسان الأعلى قد صار نارا عليا من زمان .

بعد محاور النصوص المختارة تأتي خيوطها التي نسجتها وهي ثلاثة : إنسانية الإنسان وعماهي الأرض والوطن والذات واتصال آنات الزمان ففي الخيط الأول دعا الشاعر إنسان العصر إلى أن يملك قدره ويصنع وجوده ويصوغ حياته وفق إرادته وتصورات وأحلامه ووقف طويلا عند قضية الذكورة والأنوثة وعدهما صفتين متداخلتين تتعارضان في النوعية وتلتقيان في الإنسانية ، ورأي في العنقاء رمزا لتشابكهما في جنس ثالث لا يلغي فيه الرجل المرأة ولا العكس بل يوحدهما في فعل شبيقي عاشقا ومعشوقا - كما فعل ابن عربي يكون فيه الاثنان لا الثلاثة واحدا بالتبادل أو المعية أو الحلول :

المرج بين خلاّق الذاكرة وزواج ما ليس ذكرا بالأثني

وما ليس أنثى بالذكر

وفرّج القوي الأرضية وهبني قوة الاستحضار

بمدد من صور الذاكرة المهشمة

وفي الخيط الثاني وحدت النصوص بعد توحيد الإنسان ما بين أنا الشاعر الذات والمجموع وما بين المجموع المتفاعل مع الذات والأرض والوطن والقضية ، فأصبح الكل في واحد والواحد في كل :

تلك مساحتي ومساحة الوطن - الملازم

أنتمي لسماته الأولى وللفقراء في كل الأزمنة

أنا أحمد العربي - قال

أنا الرصاص البرقالي الذكريات

يا أيها البلد - المسدس في دمي

قاوم

## الآن أكمل فيك أسئلتي وأولد من غبارك

في الخيط الثالث يركز معظم الشعراء على العناصر الحية ، التي تستمر نابضة في سيورتها من الماضي في اتجاه المستقبل ، قد يختلف هنا الوعي بين رآب التاريخ وتفتيته ، وجعل بداية الزمان أو المستقبل ، إلا أن الكثير من النصوص ولا سيما التي بين أيدينا - تعري الماضي كما تعري الحاضر وتأمل في الغد الآتي بعضها يضيء عناصر التحول الكامنة فيه وبعضها يعيد اكتشاف الذاكرة ، بعضها ينمي أمشاجا موجودة في باطن الأرض وبعضها يلغي كل ما من شأنه أن يلفظ على الحاضر غير أن شعراءها جميعا يحملون بولادة جديدة تتجاوز معا الماضي والواقع واعدة بالمستقبل ، نبوءة الغد المنتظم :

الكتابات - البروق الورق الأخضر والماء ( الحروف ، أمة من الأم ، مخاطبون ومكلفون )  
ينابيع دم معتمة تصحو ،  
خيول طلعت من جزء «هم»  
اتسعت دائرة الأرض  
سلام هي حتى مطلع الفجر ... .. سلام

إن قراءة الشعر المعاصر ، وفق المحاور والخيوط أو من خلالها تنطوي على خطرين محسوسين أولهما أنها جعلت من النصوص جميعها نصاً واحداً وهو أمر جائز وثانيهما أنها ساوت بينها بالنظر إلى خطاها ، وهو الآخر عندي جائز ما دمنا نتحدث عن المحمول أو المدلول وليس عن الدال ومع ذلك فعلياً أن نشير إلى أن العلاقات الدلالية في شعرنا المعاصر فضلاً عن الحدائي ليست على الدوام علاقات يمكن قولبتها ضمن مقولات تجريدية عامة لأنها علاقات فاعلة وفي حال من التحول المستمر كأنما يصنع الشعراء - وهم أنبياء العصر - رسالاتهم التبشيرية منجمة في الوقت الذي يكتبون فيه قصائد هم وإذا كان ذلك يعني من جانب أنه لا وجود للرسائل خارج العلاقات الدلالية فإنه يعني من جانب آخر أن الرسائل ذاتها الإبداعية تعدل كل مرة تدخل في النصوص في علاقات مع سواها .

### □ تقنيات الصورة □

أقصد بالتقنية الصنعة الفنية بالدلالة التقليدية للكلمة ، وأضم تحتها كل ما يتعلق بالصورة المفردة من حديث عن طبيعتها وما هيئتها وخصائصها ووظائفها وأغماطها ، ولن أدخل في جدال

عن الفوارق بين هذه المفردات وفيما إذا كانت الماهية تجمع بين الطبيعة والوظيفة أو تستقل عنهما أو أنها مترادفة مع الخصائص ، وتبتعد عن الأنحاط ، فكل ذلك وجهات نظر قد تلتقي وقد تختلف والمهم هنا العثور على عنوان استراتيجي يشملها وما وجدت خيراً من مصطلح التقنيات الذي يشير إلى المدلول وتعدد تأويلاته ، ويجمع في آن بين الوسيلة - والغاية ، النمط والوظيفة .

ولعل خير بداية ننطلق منها للحديث عن تقنيات الصورة المفردة أن نتذكر أمرين يخصان القصيدة المعاصرة : أولهما أنها ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة + صورة وجعلت التعبير عن فكرة يتم من خلال الصورة أو بالصورة وثانيها أنها رأت في الصورة أداة الخلق أو التعبير الوحيدة عن التجربة الشعرية بأبعادها كلها ومضامينها وخصائصها أي جعلت من الصورة المكون الرئيس لها وللتدليل على ذلك نقرأ النص الآتي الذي أعدنا توزيعه بشكل أفقي حتى لا يأخذ حيزاً كبيراً :

إنها المهدلية : سبقت إلى الذبح مرغمة - بعد ماسلبوا - عنوة في الصباح - خلاخيلها - وضفائرها - ثم أقراطها - ثم نبعاً - تحذر سيلاً إلى الهاوية..... هي ذي في حضور الذهول - موزعة في حنايا الأسرة - ردف هنالك صدر هناك - ورأس في الركام - ويطن تقاسمها الدود والأحذية.....

أيها المحتفون بموت جميلتكم - كفنوها - أصبح بكم - كفنوها وإن لم تشاءوا - اتركوها - تعود إلى بعثها من جديد - وترفو جراحاتها .

ما المعنى الذي يريد أن يؤديه الشاعر وفق المصطلح الجرجاني ؟ يريد أن يصف عشقه لفلسطين أولوطنه بعامة وأرضه وارتباطه بكل ذلك وتقديسه له ، وتمسكه به ويريد أن يصف ماذا حلّ بالأرض والأمة نتيجة الغزوين أو القهرين أو الطمعين الخارجي والداخلي . وكيف صارت الأمة - الأرض أيدي سباً مقسمة مجزأة ، ويخاطب الجميع بأن دعوها تمت أو فاتر كوها تعش .

هذا المعنى أو المعاني التجريدية الذهنية المباشرة ، صاغها الشاعر بأداة التعبير الحديثة - الصورة - المعادل الموضوعي لإحساسه الأصيل ، حتى تصحي نصاً شعرياً يحقق ما يهدف إليه من إحياءات ، أو من معنى المعنى وفق مصطلح ريتشاردز في النقد الحديث . جعل فلسطين أو الوطن - الأرض امرأة وليست إية امرأة إنها المهدلية ، البتول المقدسة وصورها كيف سبقت إلى الذبح عنوة وقهراً لا رغبة منها ولا تطوعاً . سبقت بعد أن سلبت وعُريت وأهينت وهي لسماً تزل في عز صباها إنها الآن مقسمة مشتتة موزعة الأطراف والأضحاء ، قطر أو جزء هنا وقطر أو



جزء هناك كرامتها مهدورة ، وشرفها مستباح وفكرها القائد في الحضيض ، ينخرها الدود ويأكلها التجار واللصوص والسماصرة وتدوسها أحذية البغي والظلم والقهر وأنظمة الحكم . . . أيها الحاكمون ، أيما المدعون حباً بليلى - المجدلية - فلسطين أو الأمة أتركوها تمت ، كفنوها ، أهملوا عليها التراب أو فدعوها تنماسك ، وتسترد الروح ، وتقم قيامتها ، وتبعث إلى النور من جديد .

إذا رحنا نقرأ في النصوص المختارة وفي غيرها من نماذج القصيدة المعاصرة ، ووقفنا عند صورها الشعرية نتفحص طبيعتها ونتملي خصائصها ، نجد أن السمات الأساسية تكاد تنحصر في ثلاث : الحسية والتكثيف والجدّة أو الابتكار ، ولنقرأ في هذين النصين المنتخبين عن قصيد ليمثل كل منهما مكاناً وزماناً وفترة فنية مختلفة :

يقول السياب :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر ،  
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .  
عينك حين تبسمان تورق الكروم  
وترقص الأضواء . . . كالأنهار في نهر .  
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السحر  
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وقول محمد عفيفي مطر :

تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبته جرح الريح  
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل  
سلام هي حتى مشرق النوم . . . . . سلام  
ونساء النهر يطلعن  
خلاخيل من العشب - استدارات من  
الفضة والطيني ، اشتهاه بللته رغبة الماء  
تصايحن على الطير وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق

## يكيّن بكاء طازج الدفء

سلام هي حتى مشرق النوم ..... سلام

وفي النص الأول معنى ودلالة ، المعنى المباشر وصف يعني الحبيبية ، والدلالة أو معنى المعنى تصوير لواقع الوطن - العراق في لحظة من لحظاته التاريخية ، حيث كان يشن تحت نير الظلم والفساد ويرهص بالثورة والتحول والجامع بين المعنى والدلالة هذه الظلال - الأقياء الواهنة ، التي تحسها أنا الشاعر ، وتحدها في إطلالة العينين الناعستين - الشرفتين ساعة السحر ، وماتنتظره إزاءهما من آمال عريضة ووعود تورق بالخير والعطاء حين تبسم إحداهما وتثور الأخرى كأنما تنبض في غوريهما النجوم وتأتلق .

وفي النص الثاني كذلك معنى ودلالة : الأول نتبين فيه وصفاً لمشهد الغروب في قرية الشاعر ، حيث تمتزج في اللوحة ألوان وتفصيلات عن الأفق والماء ونسوة الحبي أما الدلالة فهي أبعد من ذلك بكثير لأنها تشير إلى معاناة تكابدها الأنثى ، ونستشفها من معجم الشاعر ونسق النص ككل وتتلخص في هذا الجزء بالفعل الشبقي بداية النوم والحلم وتنفس الحياة ، وهو في النهاية فعل خُلِق وتكوّن تتحول في نطاقه الشمس إلى أنثى أو تصبح الأنثى شمساً بجامع التكور والاستدارة والعطاء ، تلبس قميص بكارتها الملطخ بدم اللذة والنشوة وقد عم كل الأفاق فتنتلق النسوة يتصايحن ، يمسحن زجاج الأفق ، ويكيّن بعمار الرغبة الجامحة .

تحقق صور النصين سماتها التي رأيناها لها ، وأولها الحسية أو المادية أو البصرية شريطة أن نفهم من هذه المفردات معاني أكثر من حدودها المتعارفة ، لأنها تعني لدينا الشكل الداخلي أو الجوهر في حركته الباطنة ، وليس مجرد الإطار - العرض الخارجي على مستوى أول وتعني جميع ما يتصل بالحواس ويبرز إلى العيان عن طريق هذه الحواس اللمس ، الشم ، السمع... إلخ ، وليس ما يتصل منها بالعين على مستوى آخر هكذا جاءت أوصاف الصور في النص الأول وقد حدد مكانها وزمانها وحركتها بما يري وما يحس ويتجسد وينبض بالحياة ويكون مثلاً مشاهداً تتلاءم العين وتقبض عليه اليد ، فالعينان غابتان أو شرفتان ، تبسمان وتورقان ، تراقص فيهما الأضواء ، وتنبض في غوريهما النجوم ، وفي النص الثاني بروز أكثر وتجسيد لما هو تجريدي وذمني أو لنقل لما هو دفين كبيت وباطني نفثه مستوى اللا شعور إلى السطح فبدت المرأة شمساً قد قميص دمها بجرح غائر عريض وسدت الدماء وجه الأفق ، وازينت النساء بالعطاء الخصب ، والتقى في لحظة الخلق - لحظة الشبق رجل وامرأة ليصنعا الرغبة المتبادلة الدائرة والسنان نبض الحياة المستمر .

وقد نتساءل وما الجديد في كل ذلك؟ ألم يكن التفكير الحسي هو طابع النص الشعري منذ القديم وأن ميزة الفن الأساسية هي التعبير عن الشعوري بالمحسوس ، أو اللجوء إلى المادي لتقوية تأثير الروحي في النفس ؟ ! أجل ولكن ما بلغت النظر في القصيدة المعاصرة ، أن سمة الحسية أضحت تشكل صلب ماهية صورها وجوهر عناصرها المكونة مثلما أضحت أكثر شمولاً واتساعاً لعلاقات الداخل والخارج ولحركتهما على السواء .

السمة الثانية : هي التكثيف ، والتكثيف مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان النقد ، وقد يستعمل بدلا منه التركيب ، والتبشير وجميع هذه المفردات ذات مفهومات متقاربة أو متداخلة والمراد بها أن الصورة وسيلة لإذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمح كالبرق الخاطف ويصياغة أخرى نقول إن التجربة الشعورية للأنا الشاعرة التي تتعدد مصادرها وعواملها ومستوياتها وموادها تبحث لها عن منفذ واحد يأنفها ويذيعها ويركبها ويصوغها في مقولة أو علاقة مكثفة يبرزها للعيان ، وليس هذا المنفذ - الوسيلة الوحيدة للتكون والتفجر الجمع والتفريق بأكثر من الصورة ولنقرأ في صور الناصبين السابقين لنجد كل واحدة منها تحمل من دلالات الخارج والداخل المرأة والوطن الوعي واللاوعي الحلم واليقظة الموت والحياة الروح والجسد البكاء والضحك الزمان والمكان الحركة والثبات الأمل واليأس ومختلف أنواع الحواس... ما نعمل مما يحتاج شرحه إلى صفحات أكثر بكثير من مساحة الصورة المعبر عنها بعدد محدود من المفردات .

السمة الثالثة : الجدة والإبتكار نحاول صورة القصيدة المعاصرة أن تكون جديدة فريدة مبتكرة ، وقد تتضمن هذه الجدة نعتا توضع بها بعض الصور هي الغرابة والإدهاش والجرأة أو لا تتضمن ولكنها من المحتم أن تكون مثيرة ووجه الإثارة فيها هذه الجدة التي ألحنا إليها بوصفها إضافة إلى ما لا نعرفه وليست تكرارا لما نعرفه ونألفه لتتأمل العينين في النص الأول وكيف وصفهما الشاعر بأنهما غابتان للدلالة على الكثافة ثم بأنهما غابتا نخيل للدلالة على الخصب والعطاء والارتباط بالبيئة ثم حدد ساعة النظر إليهما في السحر للدلالة على النعوسة أو التفتح أو الوهن أو العبق ولتتأمل الجرح في النص الثاني وكيف كان بعرض الريح وخلخل العشب وماتعنيه وزجاج الأتق وما يرمز إليه ، لنذكر إلى أي مدى كانت مثل هذه الصور مكثفة وبؤرية مضغوطة مرة وجديدة مبتكرة أخرى ، وسنعود إلى مناقشة هذه السمة بعد قليل .

وكما رأينا للصورة في القصيدة المعاصرة ثلاث سمات أو خصائص ، نرى لها ثلاث وظائف أو مهمات هي : الكشف والخلق ، والجمالية أو الشعرية .

نقصد بالوظيفة الأولى ، أن الصورة تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة الرؤية لها من الداخل أي تتجاوز مهمتها التقليدية في النسخ إلى مهمتها الجديدة في التوعية وهذا أمر طبيعي فما دام الشعر الذي تجسده يقوم على الرؤيا والرؤيا عملية تخيلية محض ينتفي معها وجود الحقائق المؤطرة المحددة وجوداً خارجياً فإن الصور التي تعبر عن هذه الرؤى لا بد أن تكشف الأشياء أي تمنحها وجوداً ووظائف غير حقيقية ولعل هذه الوظيفة هي التي تدفعنا إلى القول بأن الشعر المعاصر - والشعر الرؤيوي خاصة لا يدرك بل يعايش .

ونقصد بالوظيفة الثانية - الخلق - أن الصورة تسعى جهداً للتعبير عن علائق جديدة وأسماء وصفات جديدة أي تسعى جهداً لإيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن لها من قبل وهذا هو الآخر أمر طبيعي فما دامت النظرية التي تستند إليها الصور المعاصرة هي نظرية الخلق لا نظرية المحاكاة ومادامت المهمة الأولى التي أنيطت بها هي الكشف فلا بد أن يترتب على كلا الوضعين أن تقوم الصورة بهذه الوظيفة وظيفة الخلق أي تبديل الإشارات والارتباطات القديمة بين المفردات بإشارات وارتباطات جديدة مغايرة ولنا أن نسلم هذه الارتباطات أو العلائق بثلاث سمات هي : الشعرية أو الوجدانية ، والاعتباطية أو العشوائية والإيهامية أو عدم الوضوح ولعل هذا أو بعض هذا هو الذي يكسب الصور لاعقلانيته ، لأنها تتحرر من قيود المألوف والعدة ، والواقع لترتبط بأفق النفس الداخلية ومذاها الأرحب أولاً ويجعلها تعدل دائماً في مسار اللغة ونظام علاقتها وإشاراتها بوصفها الأداة الوحيدة للتعبير عن المجالات الجديدة ، والحالات التي لا يمكن التعبير عنها بغيرها ثانياً .

الوظيفة الثالثة هي : الجمالية أو الشعرية أو الأدبية سم ذلك ما شئت والمقصود فيما اخترت من تسميات أن الصورة المعاصرة لا تهتم بالزخرفة ولا الشرح ولا التوضيح - وظائف الصورة البلاغية التقليدية ، وإنما تهتم بالتعبير عن حالات ، ومن ثم فإنها تبتعد عن أن تكون مجرد شكل لتضحي شكلاً متفاعلاً ، أي جزءاً من بنية دينامية ، ومن هنا فإن قيمة الصور في القصيدة الشعرية قيمة متتية وليست قيمة مطلقة أو أبدية أو ثابتة وعلى ذلك يرفض بعض الدارسين<sup>(٣٦)</sup> . وسم الصور بالشعرية والتوضيح والتزيين ، ومع الاعتراف بصحة هذا الرأي<sup>(٣٧)</sup> فعلينا الانسئ أن مفهوم الوظيفة مفهوم نسقي يتغير بتغير النظرية الشعرية وأن ما يعد في نسق متداولاً ومكرراً قد لا يعد كذلك في نسق آخر وفق ما يطرأ عليه من علائق ومتغيرات وبالتالي فإن الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي أناطها بالصورة تتوقف إلى حد كبير على وضع الصورة ضمن النسق لنقرأ الآن هذا النص :

وأمس مات واحد  
مات على صليبه  
خبا وعاد وهجه  
كان يرى بحيرة من كرز  
حريقة من الضياء موعداً  
خبا وعاد وهجه  
من الرماد تأججاً  
وها له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا  
بعدد الأيام والسنين والحصى  
مثلك يافينيق فاض حبه  
علا أحس جوعنا له فمات - مات باسطاً  
جناحه متحفزنا حتى الذي رمده

وسواء عبر الشاعر عن قضية الموت والحياة الرماد والولادة أو عن قصة التناسخ وأن الروح تظل حية طليقة تنتقل من جسد ميت إلى آخر - فإن صور النص - حققت وظيفتها الأوليين في الكشف والتعرية والرؤيا كما في الخلق والإيجاد وإنشاء علاقات جديدة وارتباطات : بحيرة من الكرز - إشارة إلى الدم المزوج بالماء = ارتبط الموت بالحياة - حريقة من الضياء = علاقة تذكرونا بأقنومين من أقانيم المسيحية الثلاثة ومثلها الذي نضربه على وحدة هذه الأقانيم ، النار في ضوئها ولهبها وحرارتها ثلاثة أقانيم في واحد = تداخل الوحدة والكثرة الموت على الصليب = موعداً خبا وعاد وهجه = الموت والولادة = موت الجسد وتناسخ الروح = أجنحة ترفرف بعدد الأيام والسنين = الفينيق - الرمز = التوالد الذاتي - الجوع = التطلع نحو الغد = المحبة الكاملة = موت الفرد وبقاء النوع - الإنسان . وعن طريق تحقيقها لهاتين الوظيفتين ، حققت وظيفتها الثالثة الشعرية ، حيث تجاوز الشاعر - حتى في هذه الفترة المبكرة نسبياً من شعره عام ١٩٥٧ ، على الأغلب ، صور البلاغة التقليدية القائمة على الشرح والتداول ، الزركرة والاستعمال ، ليمنحها خاصتها التعبيرية بوصفها حالة وجدانية ، أو بكلمة أدق يهبها وظيفتها الجمالية بوصفها خلقاً جديداً ونرجع لنقول : لقد كان الانتقال من نظرية المحاكاة إلى نظرية الخلق كبيراً وكبيراً جداً وهذا الانتقال هو الذي وراء قلب وظائف الصورة الشعرية رأساً على عقب وحوكلها من التزيين والتوضيح إلى الكشف ومن النسخ والتقليد إلى الخلق والإيجاد ومن الثنوية البلاغية إلى الشعرية الصاهرة .

يبقى في تقنيات الصورة أن نتحدث عن أنماطها<sup>٢٨</sup> وسنستبعد بادي ذي بدء الحديث عن ثلاثة منها : الرمز والأسطورة والصور التجسيدية أو البلاستيكية لأن الأولين يستحقان دراستين منفصلتين وهذا ما كان في غير مؤلف أو كتاب ولأن الثالثة لا تنتسب عندي إلى مجال الخيال بوصفه الرحم الذي تتخلق فيه الصور وتولد ، بقدر ما تنتسب إلى مجال لعبة الذهن التجريدية أو التخطيطية وذكائه وليس من الضروري أن نجد مثل هذا الضرب من الصور في الحدائث الأوربية حتى نعدّها ظواهر باهرة ، يمكن القياس إليها فأدب الدول المتتابعة قبل الحدائث عرف أنماطاً كثيرة منها ، ولن ندخل في جدال حسبنا أن نصرف إلى دراسة أربعة أنماط أكثر القصيدة المعاصرة من استعمالها وهي : صور المفارقة والصور المتجاوية أو المتراسلة والصور الإشارية أو صور التناس ، وصور المشويات اللغوية وسنمس كل غط منها أو ضرب مسافياً<sup>(٢٨)</sup> .

نعني بصور المفارقة تلك التراكيب الفنية التي تعبر عن الشيء ونقيضه في آن وتصدر عن طبيعة الرؤية الكونية الحدسية للإنسان بوصفها رؤية تهتك الحجاب المضروب بين الأنا والعالم الداخل والخارج من جانب وتقدم جدلية التضاد في الوجود من جانب آخر وسواء لجأ الشعراء في هذه الصور إلى المفارقة الساخرة التي تبين الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه أو مفارقة الشعور التي تظهر الاختلاف بين هذا الواقع والإحساس به أو مفارقة الازدواج أو التناقض . . إلخ فإنها جميعاً صور احتفلت بها القصيدة العربية المعاصرة أيما احتفال وعبرت بها عن الحالات المستعصية ، حالات الرؤية التي يصعب التعبير عنها بسواها من الصور .

في أحمد الزعتر نقرأ هذه العلاقة الازدواجية المتداخلة المتواشجة والمتناقضة بين الفرد والأمة ، الواحد والكثرة الضلع والجسد ، كيف بدت في حصار تل الزعتر فنأسى للفرد وللأمة نأسى للفاجمة المأساة !

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردي  
وتتركني ضفاف النيل مبتعدا  
وأبحث عن حدود أصابعي  
فأرى العواصم كلها زيدا

وفي البكاء بين يدي زرقاء اليمامة نعر على هذا التناقض المفارقة الساخرة والأليمة بين حجم الهزيمة التي حلت بالأمة جراء حرب حزيران وبين الواقع العياني لشعب مازال يشطر شطرين : كثرة من المشردين وقلة الموسرين وكان ما يجري شيء والإحساس به شيء آخر :

وصبية مشردون يعبرون آخر النهار  
ونسوة يسقن في سلاسل الأسر  
وفي ثياب العار  
مطاطآت الرأس لا يملكن إلا الصرخات الناعسة  
وما تزال أغنيات الحب والأضواء  
والمربات الفارهات والأزياء  
فأين أخفي وجهي المشوها

وفي الخروج تبدو المفارقة بين وضعين لعصرين ومكانين وموقفين عصر الشاعر وعصر  
النبي أحدهما هاجر مع صاحبه ليلاً وخلف مكانه من يفضل الطلاب حتى وصل المدينة فانتصر  
وبلغ ، وثانيهما خرج وحده دون صاحب يريد قتل نفسه وينسلخ عن قومه وماضيه ويجد في  
الفناء سبيلاً للخلاص :

أخرج كاليتيم  
لم أتخير واحداً من الصحاب  
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت عليّ طلعة الصحراء  
لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة  
إن عذاب رحلتي طهارتي  
والموت في الصحراء بعثي المقيم

والصور المتراسلة غط آخر من التركيبات الفنية التي شاعت في القصيدة الرومانسية كما  
شاعت في القصيدة المعاصرة ، وينحصر مجالها في نطاق الحواس إذ تحول الإدراكات من واحدة  
إلى أخرى فبدلاً من أن نسمع الصوت نراه النغمة الخضراء وبدلاً من أي نرى اللون نسمع إيقاعه  
«سندسي الصوت» وهلم جرا وتكون النتيجة الطبيعية لهذا التحويل أو التداخل وحدة بين  
الحواس ، تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والمسموعات والمشمومات تتناغم وتتحوّل  
وتؤكد في هذا التناغم والتحوّل كلية الرؤية البشرية وشموليتها وجدلية عناصرها المشكلة لها .  
وهذا النمط من التعبير الصوري لا يفسر أو يعلل بإعادته إلى لون الاستعارة في البلاغة التقليدية  
لأن طرفي الاستعارة إما أن يكونا متقابلين ظاهرين استعارة تصريحية أو متوحدتين مندمجين  
استعارة مكنية أما في الصورة المتراسلة فإن حدي التحويل اسمع البصر مثلاً يتجاوبان ويكون  
بينهما حوار وجدل وهذه الميزة الجدلية التي تنتج باستمرار حالة شعورية ثالثة لا تفهم بل تحس -

وهي المقصودة من استعمال الصور المتراسلة ، فعندما يقول صلاح عبدالصبور :

أواه يا مدينتي المثيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً

مدينة الرؤى التي تمجح ضوءاً

فإنه يعني في شرب الضوء ومجه أكثر من مجرد فيض النور وانبثاقه إنه يعني نزول الوحي وقبول الهدى وانتشار الدعوة ويقظة الأمة التي قادت البشرية إلى مكائنها السامقة من السحر والألق وهي دلالات لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذا التركيب ومن يتتبع اتجاه التحويلات بين الحواس في صور القصيدة المعاصرة يجد هذا التركيب ومن يتتبع اتجاه التحويلات بين الحواس في صور القصيدة المعاصرة يجد أن ثمة تقارباً بين عدد الصور المحولة من السمع إلى البصر وعدد الصور المحولة من البصر إلى السمع ويقل عن ذلك عدد الصور المحولة بين بقية الحواس وإذا كان تحليل اتجاه التحويل يختلف من شاعر إلى شاعر وفق رؤيته وطبيعته الفيزيولوجية والنفسية فإن تحليلها بشكل عام يمكن أن نرجعه إلى وحدة النظر إلى الكائن الإنساني واتساع أفق التجارب الشعرية وامتداد رقعة العلاقات بين الأشياء وتشابكها ومحاولة خلق تركيبات جديدة أصحح من سواها للتعبير عن حالات شعورية جديدة .

الصور الثلاثة صور التناص وكنا سميناها في كتابنا بالصور الإشارية وفرقنا بينها وبين نمط التضمين البديعي ويبدو أن القصيدة المعاصرة أكثر ثراءً منها أي إكثار خاصة بعد أن احتفل النقد الحديث بالظاهرة وأخذ يتحدث عن القراءة وعملية التلقي والنص المقترح والتداخل النصي وأنواع الإشارة والإحالة والتضمين والاقتباس ، ويمكن تعريف هذا النمط من الصور بأنها جمل أو عبارات أو أسماء أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية أو العامية أو الأجنبية لفتحها ولحوار معها في رؤية أو موقف أو قضية ، وتتخذ شكل الأثنية والمرايا والكنائيات والرموز والشخصيات والتعليقات أو سواها<sup>(٣٩)</sup> وتعد جميع هذا الأشكال جزءاً من النص الجديد أو مكوناً هاماً من بنيته ولغته وقد جعلناها صوراً شعرية بالدلالة الواسعة التي رأيناها للكلمة لأنها تمثيلات حسية تستدعي بالإشارة أو الإيماء حالات تترك للمتلقي أن يقيم معها نوعاً من الحوار ، والمقارنة .

في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ترد الصورة الإشارية على الشكل الآتي :

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمىء يطلب المزيداً



## ماللجمال مشيها وثيدا أجندلا يحملن أم حديدا

فلضفت النظر من الدال إلى المدلول من المستعار إلى المستعار إليه له تتجه وتشبي به ، ولا يعود النص يتحدث عن نفسه كأنه بنية مغلقة بل يفتح وعيا على وعي ويترك للمتلقي أن يوازن بين وضعين أو موقفين أو رؤيتين في نوع من الإبلاغ المقصود .

وفي قصيدة قراءة يفتح النص الجديد على النص القرآني في خمسة مواضع سلام هي حتى مطلع الفجر فإذا قضيت الصلاة فبرحمة منه خبول طلعت من جزء عم وطال الوقوف في مقام كن لتشير إشارات وامضة تفيض بالدلالة والإيهام وكل في موضعها من النسق إلى الخلق «كن» والنبأ العظيم «عم» ودفع التعامل والسلوك في حال الولوج والاتصال ودخول زمان وانصراف زمان ورحلة اليقظة الممتدة في حلم النوم أو سلامة المشرق...

ولئن كانت كل هذه الإشارات مصدر ليس في تأويل النص أو تعدد قراءته فإنها على كل حال غني له وثراء في الدال والمدلول ، تدعو إلى البحث عنها واكتشاف آفاقها ومقارنتها ماثيره من مواقف وقضايا وأصداء وفي الحالين معا - حال اللبس وحال الشراء - فتح للنص الشعري وتوسيع له مرتين على الأقل مرة في مدى المسافة بين النص المشار إليه والنص المشير ، النص الذي يشكل الخلفية والنص المفتوح على هذه الخلفية ومرة في عمق الوعي المتوتر الذي يشكل بعد المقارنة بين حالين تواكبا في تطابق حاد أليس مجرد إثارة هذا الوعي أو الوصول إليه على الفتح الجديد الذي أنجزته الصور الإشارية - صور التناص في ميدان البلاغة الحديثة والقصيدة المعاصرة ؟!

الصورة الأخيرة التي نود الوقوف عندها في هذا المجال هي صور المثنويات اللغوية ونقصد بها تلك التراكيب اللفظية التي تصاغ بشكل ازدواجي يجمع أو يوحد في علاقة تضادية أو جدلية بين النعت والمنعوت الاسم والصفة ، المجرّد ، والمادي ، المحسوس والملموس . وقد برع في صياغة هذا النمط من الصور - التراكيب اللغوية - عبدالصبور وأدونيس برغم انتشارها لدى معظم شعراء القصيدة المعاصرة إلا أنهم جعلوها جزءا من رؤيتهما وأسلوبهما ، ومكونا أساسيا من مكونات معجمهما الشعري ولنقرأ للأوك الحزن الضربير الحزن العقيم الصمت الراكد الفرح الجليد الهوموم المعيشة ، سيقان الندم أهداب الذكر عروق الشمس جدول الذهب ..... ولنقرأ للثاني شمس الثلج جنة الرماد شفاء يتيمة قارورة الدهر بحيرة النار نهر الكلام نافورة الحريق جليد الرفض وكل هذه المثنويات اللغوية صور شعرية تعبر وتشع وتبدع علاقات وتدايمات تبدو

من حيث الظاهر متنافرة غير أنها من حيث الرؤية الحديثة الباطن تغدو أعمق وحدة وتلاحماً ولا يزيدها التناقض الحسي إلا خصباً وإيحاء وإشعاعاً .

صحيح أننا لا نستطيع أن تبين دلالتها وبالتالي وظائفها إلا بالرجوع إلى أنساقها التي وردت فيها وهو أمر غير متاح في هذه العجالة - إلا أنها كصور مفردة يمكن أن تبين فيها أربع سمات تشهد لها بتميزها في مجال التقنية خرق المألوف اللغوي الاترياح الدلالي الابتكار في الصياغة اتساع دارة إيحائها وهي سمات كافية وحدها لجعلها تتمتع بطاقة فنية وتعبيرية لا حدود لها .

إن صور المشنويات اللغوية وسيلة من جملة وسائل عديدة تحقق بها القصيدة المعاصرة شعريتها المتميزة أو بلاغتها ، وإذا كانت هذه الشعرية داخل السياق النصي تنبع من جملة المتغيرات التي تعرض لها ، أو تقرأ على العلاقات والارتباطات بين المفردات المتجاورة ، كما تنبع من فيوضات الدلالة وتعددية التأويل ، فإن المشنويات أدوات أكثر من أن تكون صالحة لنشذان هذا الهدف .

بهذه التقنيات للمصورة في القصيدة العربية - الخصائص والوظائف والأنماط - تصبح أبعد تشابكاً ونجذراً في تكوين النص الشعري المعاصر ، وأوسع تغلغلاً وانتشاراً في خلاياه وتصير من أخرى تختلف في النوع كما في الكم عن الصورة في شعر المراحل السابقة ، لخلق ترابطات وتلاحمات وتواشجات بين مكونات التجربة الشعرية والشعورية ، وهو مطمح يسعى إليه كل شعر أو فن عظيم .

## □ أنساق الصورة □

مهما قيل عن فنية الصور وتقانياتها كوحداث أو عناصر منفصلة منعزلة تظل دراستها ناقصة ما لم ننظر إليها نظرتين متشابهتين أو متعاقبتين ، أولاهما : نظرة من خلال شبكة العلاقات بين المكونات التي تشكل الكل الكامل النص الشعري ، باعتبار الصورة أحد المكونات المتفاعلة والمتعاقبة وليست المكون الوحيد وسنسمي هذه الشبكة مؤقتاً بأنساق الصورة وأغراها نظرة من خلال النواظم المشتركة بين الصور التي تشكل جسد القصيدة باعتبار هذا الجسد - النص ليس مجرد مجموعة متراكمة منها وإنما هو سياق لها وسنسمي هذه النواظم بالبناء العام .

وفي رأينا أن كلتا هاتين النظرتين هي التي تجلّى طبيعة الصورة وتبين وظيفتها وتدعم

خصائصها وتوضح أو تسوغ أنماطها المستعملة وأنهما معا تقرباننا أكثر ولم لا نقول - تعلان وتحللان شعرية النص بلاغته أو أدبيته .

سننصرف الآن نحو دراسة أنساق الصورة وفق النظرة الأولى ونفرد للبناء العام الفقرة الأخيرة من الدراسة وفق النظرة الثانية .

محاور أنساق الصورة عديدة من الصعب أن نقف عندها جميعاً ونفرد لكل منها صفحات لذلك سنمر سريعاً على بعض أنساقها مثل النسق الاجتماعي والنفسي والإيقاعي ونمهل الخطي عند النسق الأهم النسق اللغوي مع ملاحظة واحدة أنَّ النسقين الأولين يتيمان إلى المكونات الخارجية أو يحيلان بكلمة أدق إلى علاقات الخارج النص المفتوح في حين يتمي النسقان الآخران إلى المكونات الداخلية أو يحيلان إلى علاقات الداخل النص المغلق .

#### (أ) النسق الاجتماعي :

يعد الواقع المادي المصدر الرئيس لمكونات الصورة أو لمادتها الغفل تنتقل عن طريق الانطباع أو الإدراك الحسي إلى الذهن ويتفاعل معها الخيال في جدل دائر بالخذف والزيادة وإعادة الإنتاج والصياغة ليفك ارتباطها بالواقع المباشر ويبينها أو يخلقها من جديد صورة فنية بحيث يبدو للعيان أن القيمة الجمالية الممنوحة لها لا تنبع من وجودها المادي بل من وجودها التخيلي أو الأدبي ويظهر أنه كلما أو غلنا في تصوير بعد المسافة بين الواقعين المادي والفني وزعمنا أن التركيب النهائي شي قائم بذاته مستقل عن مكوناته لا يحيل إلى غيره يظل للسياق الاجتماعي أثره الذي يلعبه في تشكيل النص ودوره الذي يفرض علينا أن نشير إليه حين نحلل هذا النص .

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصيدة أمل دنقل الشهيرة كتبت بعد مأساة الخامس من حزيران ، تستمد موضوعها من واقع الهزيمة النكراء وشبكة العلاقات التي كانت سائدة أيامها في المجتمع العربي قبيل الحرب وأثناءها وبعدها أربعة خيوط تنسج هذه الشبكة من العلاقات تتمي مفردات كل منها إلى حقل دلالي مختلف يهمننا منها خيطان : الحيط الثقافي والحيط السياسي تمثل زرقاء اليمامة الحيط الأول في حدة بصرها ورؤيتها الشاقبة وتنبؤها بالمصير المشؤوم ، وقد نبهت له وحذرت منه قبل أن يقع ، ولكن الطغيان أخرسها ، كمم فمها وطلب منها أن تظل في مكانها المزوي مع القطيع قطعيع العبيد والخصيان تنام في حظائر النسيان طعمامها الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة ، وحين أزعفت ساعة الطعان ، وتخاذل الكماة والفرسان دعيت إلى الميدان هي والجماهير التي تمثلها دعوا إلى الموت ولم يدعوا قط إلى المجالسة والمشاركة في صنع

القرار . ويمثل الضمير الغائب الحاضر في باطن النص الخيط الثاني - السياسي الذي نهتدي إليه وتعرفه من صور المفارقة عن طريقي الأسباب والنتائج فممارسات القمع والتسلط والظغيان والاستلاب وتغيب دور الشعب أو جعله مجموعة من العبيد والأرقاء والإخضاء السياسي له لا سمح لا بصر لا كلام وسيطرة المؤسسة الأمنية - أسباب أدت إلى نتائج وخيمة لأقصى ولا أمر تربة مدنسة ، وهزيمة ساحقة ، وذل وعار ومهانة للجماهير لم يكن لها يد فيما حدث .

وبرغم ما حدث وما يمكن أن يحدث تبقى الثقافة نبضة العصر والمعبرة عن آماني الجماهير وحارسة قضاياها المصرية ، يبقى الإنسان سيد العصر أو هكذا يجب أن يكون خارج المعادلة وخارج الفاعلية أو يراد لهما أن يبقيا كذلك لا دور لهما ولا أهمية تطأهما أرجل الأنظمة وسنابك التار وتدوسهما أحذية الاستبداد والسلطة تظل زرقاء اليمامة - العرافة المقدسة التي حملت في بداية النص نبوءة العذراء وحيدة وحيدة لا سمح لها ولا مطيع وتكمل عينها الزرقاوان النيرتان تصبح في النهاية وحيدة عمياء ، أجل وحيدة عمياء .

وتعكس صور النص هذا الواقع الاجتماعي بخطيه الثقافي والسياسي شريطة أن نفسر معنى العكس هنا بالاستمداد كما نفسره بالتعبير الاستمداد من الواقع والتعبير عن هذا الواقع ولتقرأ :

أيها العرافة المقدسة جئت إليك مثبخنا بالطعنات والدماء / أزحف في معاطف القتلي وفوق الجثث المكدسة / منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء / أسأل يازرقاء / عن مساعدتي المقطوع... وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة عن صور الأطفال في الخوذات ملقاة على الصحراء / عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار / تكلمي أيها النبوة المقدسة ولا تغمضي عينيك فالجرذان : تلحق من دمي حساءها ولا أردّها / تكلمي لشد ما أنا مهان لا الليل يخفي عورتى... ولا الجدران / ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها ولا احتمائي في سحائب الدخان/ لا تسكني فقد سكت سنة فسنة لكي أنال فضلة الأمان قيل لي «أخرس» فخرست وعميت واتمممت بالخصيان / ظللت في عبيد «عبس» أحرص القطعان / أنام في حظائر النسيان / وما أنا في ساعة الطعان / دعيت للميدان / أدعى إلى الموت ولم أدع إلى المهالسة .

جميع الصور تدل على واقع مهزوم ، أو مأزوم ، واقع منكسر ، تحطمت فيه الآمال وانهارت الأحلام وكثرت المزق وتناثرت الأشلاء وساحت الدماء كل شيء منطفئ غارب يتلاشى أخرس أعمى حتى النفوس عفرت بالمهانة والذل وديس كبرياؤها سبياً وعاراً وحين يفتح الناقد مثل هذه الصور على سياقها الاجتماعي ليربطها به ، أو يفسرها في ضوء ما حدث - عنفاً

وجرأة ومرارة فإنه لا يلغى جماليتها ولا أدبيتها بل على العكس يعمق دلالتها ويخصبها ويزيدها غنى وثراء ثم ليس طغيان الحديث المستتر أو المضمّر «الخطب السياسي» والوقوف عنده من خلال الأسباب والنتائج في صور جارحة تومي وتغمز دون أن يتلامح وجوده على السطح بشكل مباشر وسافر هو نوعاً من العلاقة المعكوسة بين النص وسياقه الاجتماعي لأنه هرب من الرقيب الأمني الرافض لحرية الكلمة؟! ولا أدل على صحة هذه المقولة من الاحتفال الذي لقيته القصيدة على مستوى الوطن العربي إذ وجدت فيها الجماهير صرختها المعبرة عن واقعها الأليم بعد طول كبت وقهر وحرمان .

#### (ب) النسق النفسي :

منذ أن اكتشف فرويد مستوى العقل الباطن وطبقة اللاشعور وميز من بعده تلميذه يونغ (وأضاف) بين أربعة مستويات : الوعي واللاوعي الفرديين والجماعيين - والدراسات النقدية التي تؤسس مقولاتها على ركائز نفسية تمتح من هذا الفتح - المعين الثر الذي لا ينضب وقد تأثرت الأبحاث التي تعنى بالصورة بهذا الاقتراب النفسي فطلقت تطبيقها من خلال حديثها عن مصادر الصور ومكوناتها المستمدة من عهد اليقظة بما له من علاقة بالنواحي الفردية والشخصية للشاعر المصور ، أو من خلال حديثها عن المصادر والمكونات المستمدة من عمل الجماعة بما له من علاقة بالنماذج العليا والشعائر البدئية للبشرية قاطبة وهكذا انقسمت الدراسات الأدبية - النفسية إلى منحيين كل منهما له حجته ودعواه ووجهة نظره .

المنحى الأول : يرى في القصيدة ومن ورائها صورها الشعرية تعبيراً عن التجربة الشخصية لصاحبها ومن ثم يكمن المحلل النفسي أو الناقد الأدبي في رصد وتتبع نواحي الخيال لمعرفة أصوله وجدوره في العودة إلى الوقائع العيانية لحياة الشخصية والمنحى الثاني عكسه يرى في صور القصيدة نواحي لكليات أولية قبلية تمثل في العقل والخيال والروح الجمعية التي تشكل البعد الأعمق للتجربة الشعورية أو هي الحزان الذي يمد خيال الشاعر بوسائله الفنية أقصد صورته التي تصنع جسد القصيدة وعندي أن المنحيين لا يتقابلان إلى درجة التناقض ، فأحدهما يكمل الآخر أولهما يعد الخيال لاحقاً للتجربة أو نتيجة لها وثانيهما يعد سابقاً أو سبباً في وجودها .

في هذه الفقرة نحاول أن نتبين إلى أي مدى يمكن أن يساعدنا النسق النفسي عبر منحبيه السابقين ، في الحديث عن مكونات الصورة ومصادرها أولاً ومدى القيمة الفنية والجمالية والدالية التي يقدمها هذا النسق بفتح كوى النص التخيلية عليه ثانياً واخترنا قصيدة أنشودة

المطر للسياح نموذجاً لإرادة ذلك وتحليله .

تتركز عناقيد الصور في هذه القصيدة حول خمس صور صورة المطر والطفل والحبيبة والأم والوطن - العراق وتعد الصورة الأولى المفتاح الرئيس للنص ولسائر الصور إنها التعويذة السحرية وكلمة السر المتكررة ، التي تفتح علي وقعها مغنيات النفس والأرض منذ أقدم الأزمنة المطر كالماء والبحر له في ميدان الأثاسة وضمان متداخلان متقابلان يصوغان النموذج الفذ في الشعائر العليا البدئية للجماعات البشرية فهو جالب الموت وواهب الحياة فيه الخير والحنان والعطاء وفيه الشر والقسوة والمنع :

أتعلمين أي حزن يبعث المطر وكيف تنشج المزاريب إذا انهزم وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح - بلا انتهاء كالدّم المراق كالجياح - كالحب كالأطفال كالموتى هو المطر .

أما صورة الطفل فقد بدت في النص ولها وضمان هي الأخرى الوضع الأول : العودة إلى الماضي أو هرب إليه ومن هنا جاءت صورة النوم تتوسط بين صورة الطفل وصورة الأم والنوم في التحليل النفسي يعكس ارتياح حالة قديمة - الحالة السريرية ، وهو ليس أكثر من انسحاب من العالم إزاء الخطر ونكوص إلى ما يشبه الحياة الجنينية ، الوضع الثاني لصورة الطفل : هو وصل للماضي بالحاضر وتعلق به وارتباط للفرد بالجموع وبالأم الكبرى - الوطن وعشق له يقربه من عقدة أو ديب ، واعتقد أن كلا الوضعين لصورة الطفل مستمد في مكوناته ومصادره لدى شاعرنا من عهد طفولته .

كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام - بأن أمه - التي أفاق منذ عام - فلم يجدها ثم حين لج في السؤال - قالوا له بعد غد تعود لا بد أن تعود . وتتداخل الصور الثلاث الباقية : صورة الحبيبة وصورة الوطن - الأرض فالحبيبة في البداية هي الأم أو العراق أو الثلاث مجتمعة لا فرق بين الأم الكبرى والأم الصغرى كلتاها لبعدها تثير في نفس الطفل رعشة البكاء ونشوة وحشية تعانق السماء - عينا الأم الصغرى تغيم باكتيتين وواقع قطراتهما يقول : مطر... مطر... أنشودة متصلة متقطعة في آن تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له إن أمه ستعود ورفاقه يهيمون أن قبرها هناك على التل يشرب قطرات المطر ويحتاج الوجود كله حزن غامر فيزداد إحساس الغريب بالضياح .<sup>(٤٠)</sup>

بين هذه الصور الخمس صلة جنينية فالمطر يهب الحياة للأرض والأم تهب الحياة للطفل والحبيبة تهب الحياة للحبيب ، الكل يلد الكل ويصنع له الأمل يخط للجميع المستقبل المتبرعم

في رحم الحاضر . وكل قطرة من المطر - لهي إبتسام في انتظار مبسم جديد أو حلمة توردت على قم الوليد - في عالم الغد الفتى واهب الحياة .

هكذا تفتح الصور على نسقها النفسي لتبين طبيعة المصدر الذي جاءت منه من النماذج العليا أو التجارب الشخصية وذكريات الماضي ، ويبرز بوضوح دور المكونات الأولية في صناعتها وتدعم إلى جانب هذا وذاك قدره التحليل النفسي على الوصول إلى مفاتيح لا تتناقض مع الأدوات التي نسبر بها أدبية النص وجماليات صوره بقدر ما يعاضدها ويتفاعل معها لتحقيق هذه الغاية .

### (ج) النسق الإيقاعي :

الإيقاع شطير الصورة في تكوين بنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعا وتلقيا قديما وحديثا ومهما اختلفا في مفهومه ودلالته وزنا وموسيقى خارجية أو داخلية زمانية أو مكانية فإنه يظل دائما عنصراً من عناصر القصيدة له علاقته الوشيجة بسائر العناصر ، ولا سيما بالشطير - النظير - الصورة ، وسنحاول أن نقف عند هذه العلاقة لنرى طبيعتها وتشابكها وكيف يمكن أن يلقي أحد المكونين بظله على الآخر من خلال ثلاثة مفهومات : مفهوم التنافر ومفهوم الانسجام ومفهوم التضفيد وسنمثل لبعض ذلك بجمل شعرية وأسطر متقاء من قصيدة فايز خضور دراسة في ملحمة الغبار (يعتريني الدهول - كلما آتست ضوء عيني تلويحة - في دجى البعد من رمش عصفورة خائفة) <sup>(١)</sup> .

(حراس الغابات الليلية - قطاع الطرق الودعاء - يتزبون - أصيلا بعباءات الرسل ويمضون سراعا صوب مغارات) <sup>(٢)</sup> .

الغدر الحجرية / ويمعدون - خفافا - قبل صياح  
(الديكة :

ظهرا متنهكا وجباها منهكة خزيا - وجفونا مثقلة ) .  
بالعم ونبضاً عتین الحركة .

نبداً بالمفهوم الأول : التنافر ، على الرغم من أن مفهوم الانسجام هو الأصل في العلاقة بين الصورة والإيقاع ولكن استهلال القصيدة بالجملة الشعرية الأولى هو الذي جعلنا نتحدث عن هذا المفهوم وعلى كلِّ فإنا نلاحظ التنابر - التعاكس أو التنافر بين ثقل الحركة وبطنتها وامتدادها في وزن البحر العروضي والمدات المتعاقبة المتتالية في أصوات الحروف ولا سيما حروف اللين من

جانب وبين سرعة الحركة وخفتها وخطفتها التي تشي بها وترسمها في آن ، الصور الشعرية (تلويحة الضوء خوف العصفورة أو ذعرها المنعكس في حركة رمشها) وعندي أن هذا التعاكس أو التنافر بين الإيقاع والصورة مقصود وموظف ولم يأت عبثاً إنه يقدم أبلغ ما يكون التقديم التناقض بين الواقع والإحساس به بين الأمل واليأس الداخِل والخارج ومن أجل ذلك أو بسببه افتتح النص بالذهول الذي اعترى الشاعر لهول الإحساس .

الجملئان التاليتان تبرزان نوعين من الانسجام والتناغم بين الإيقاع والصورة على مستويين مستوى الخفة والحركة ومستوى البطء والتثاقل فالأول منهما يرسمه التوافق بين صور الشخصوص المختصين قطاع الطرق الماضين (سراعاً) في دجى الليل والعائدين (خفافاً) قبل (صباح الديكة) من جانب وبين الوزن العروضي المستعمل في تفعيلته السريعة المتكررة الراجزة من جانب آخر وثانيهما يرسمه التوافق بين صورة الجفون (الثقلة) بالنوم والعتمة والنفض البطيء أو الرخو المتلاشي نضاً عنين الحركة من ناحية وبين تغير الإيقاع المستعمل في تفعيلته الأبطأ من ناحية أخرى . ويسمح هذا النص في إيقاعه الكامل ليس في دراسة التوافق أو التنافر بينه وبين الصورة فحسب وإنما بدراسة هذه الموسيقى السيمفونية في علاقتها بالتجربة الشعرية ارتفاعاً وانخفاضاً جيئة وذهاباً ببطأ وسرعة من جانب وبين تداخلات وتفاعلات جملة من الأصوات والمقاطع العروضية تؤلف في مجموعها جوقة رائعة الأداء عجيبة الأنغام من جانب آخر وهو موضوع خارج عن حدود البحث فلنرجع إليه .

نرجع إلى المفهوم الثالث : وهو العلاقة بين تنضيد الكلمات ورسمها على الورق وهو ما أسميته بصورة السطح الخارجي للشكل - وبين حركة الدلالة التي يسعى إليها الشاعر ويريد أن يؤكد في العين وفي الأذن وسنمثل لذلك بمقطع من قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة يقول الشاعر :

ونحن جرحي القلب  
جرحي الروح والفم  
لم يبق إلا الموت  
والخطام  
والدمار

أليس هذا التنضيد المقصود والذي يصور في حركته المندرجة نحو الأسفل القاع والهاوية زماع روح تخرج من جسدها ولحظة احتضار أمة تدلف سريعاً نحو الموت والدمار - يتوافق مع



المعنى الذي يريد الشاعر أن يبلغه ويصل إليه ثم أو كان بمقدور القصيدة التقليدية أن تصور في شكلها الخارجي مثل هذا المعنى ؟ !

ويمكن للمرء أن يتحدث أكثر عن هذا السياق وعن علاقته بالصورة وخاصة فيما يتعلق بإيقاع الحروف وتصويرها وإيقاع المفردات وتصويرها ( ولا سيما المفردات التي ترسم بحروفها دلالاتها والترجيع الصوتي والتكرار واللوازم الموسيقية ، وفي قصيدة «قراءة» لمطر غماذج ناصعة للتمثيل على ذلك .

ما نود أن نقوله أخيراً عن هذا السياق الإيقاعي في ضوء علاقته بالصورة لقد سار المكونان الرئيسان للقصيدة العربية المعاصرة في خطين متوازيين ومتناغمين منذ نشأة الحداثة حتى الوقت الراهن ، بدأ النص باختراقه البحر العروضي اعتماداً على إيقاع التفعيلة الصافية ، ثم اخترق هذا الصفاء في بنية البحر الواحد مؤثراً المزج بين البحور حتى وصل الآن إلى نسج متشابك من الإيقاعات الشرية والشعرية وفي الوقت ذاته بدأ هذا النص يخترق أسلوب التعبير القديم اعتماداً على الصورة في انزياحها القريب ، ثم زاد اختراقه فاعتمد الانزياح الممكن حتى وصل مؤخراً إلى الانزياح البعيد فالأبعد ، واضعاً نصب عينيه في كل ذلك غموض المعنى ، وفيض الدلالة ، انها رحلة قصيرة في الزمان بيد أنها طويلة صعبة ومعقدة في الفن والتقنية .

#### (د) النسق اللغوي :

قلنا إن النسق اللغوي أهم الأنساق التي علينا أن نقف عندها لأن الإبداع الأدبي إنما هو أولاً وأخيراً إبداع لغوي ولأن الإبداع النقدي الذي جعله موضوعه إنما هو إبداع لغة على لغة وفي كلا الإبداعين تحتل الصورة بوصفها العمود الفقري لهذا النسق في ميدان الشعر أو أهم مكوناته مركز البؤرة أو الصدارة إنشاءً وتحليلاً بحيث يبدو أن كل اقتراب من دراستها خارجاً عنه أو بعيداً منه قد ضل طريقه السديد .

هذه العلاقة الوثيقة بين الصورة واللغة تتيح لنا أن نزعّم أنه كلما طرأ تغيير على مفهومات اللغة وطبيعة أنظمتها أو نظامها في التعبير والتوصيل في عصرنا أو تيار أو حتى في جنس أدبي جر عقابيله على الصورة ذاتها وبذلك في سماتها وخصائصها ومهامها وعلاقتها ، فتيار الشعر الكلاسيكي كان له تصوره للغة وبالتالي تصوره للصورة وكذلك التيار الرومانسي والمذهب الرمزي والسريريالي... إلخ ومن يتتبع قصائد الشعر المعاصر بالمعنى الزمني أو الفني أو بالدلالات الحداثيّة وما قبل الحداثيّة يجد أنّ القصائد خضعت لمفهومين عامين للنظام اللغوي

يمكن أن نطلق على أولهما المفهوم القديم وعلى ثانيهما المفهوم الحديث وبين المفهومين درجات تأخذ من هنا ومن هناك . يدور المفهوم الأول والذي دارت في نطاقه مجمل حركات شعر ما قبل الحداثة الأولى حول الاحتفاء بالمفردات ومعاني الألفاظ المعجمية والوضوح المنطقي والاهتمام بالقواعد والعناية بالنحو وعلم المعاني وبنية الجملة الدالة والذهاب إلى أن مهمة اللغة الأساسية هي التوصيل وبالتالي فوظيفتها إدراكية تهدف إلى تأدية معنى معين . والصورة الشعرية وفق هذا المفهوم تقوم على أساس المقاربة أو المشابهة أو المجاورة محاكاة وتعبيراً ، وظل لها حتى في التيار الرومانسي الذي ثار على وظيفتها القديمة مثل هذه الوظيفة في الشرح والإضافة والتزيين .

أما المفهوم الثاني والذي دارت في نطاقه حركة الحداثة الأولى على استحياء ، ثم أو غلت فيه الحداثة الثانية ثم دفعته إلى أقصى حد تجارب الكتابة الجديدة مما هو خارج عن هذه الدراسة فيدور حول رفض القواعد النحوية وتأكيد نظام اللاتشكيل وإهمال الارتباطات المفهومية والمنطقية بين المفردات وتدمير بنية الجملة من داخلها ، وإلغاء المتعين الإدراكي وبالتالي إلغاء نظرية تأدية المعنى الواحد من خلال التركيب والسعي وراء المضمهر والمستتر ومعنى المعنى أو الدلالة على مستوى النص الكلي بحيث يتحول هذا النص المفتوح إلى سلسلة من الإمكانات والاحتمالات والتأويلات لاحدود لها ويكون من مهمة الصورة الشعرية وفق هذا النظام الخرق الدلالي والمنطقي ، حتى تتسجم مع إطارها المعرفي وأول وجه من وجوه هذا الأسسجام هو السمة الاعتبارية لمكونات الصورة المناقضة تماماً للوعي العقلي والمعبرة تماماً عن الوعي الحدسي ووعي الإنسان البدني في رؤيته للعلاقات بين الأشياء وللحلاقات أيضاً بين الدوال والمدلولات .

وفي قراءتنا للعلاقة بين الصورة الشعرية المعاصرة ونسقتها اللغوية نحاول أن ننطلق من مفهوم الانزياح الذي تحدث عنه جان كوهن<sup>(٤١)</sup> وعقب عليه تودوروف وأخذ بهذا التعقيب كمال أبوديب<sup>(٤٢)</sup> ونفرق بين هذا المفهوم ليس بين الاستعمال الشري والاستعمال الشعري للغة بوصف الاستعمال الأول هو درجة الصفر في الكتابة والاستعمال الثاني هو درجة الانزياح على أنواعه فيها وإنما بين الاستعمالين القديم والجديد المعاصر للغة في نطاق النص الشعري تحديداً ، فأجعل الاستعمال الأول هو درجة الصفر وأجعل الاستعمال الثاني هو درجة الانزياح على اختلاف أنواعه .

وبالرجوع إلى النماذج التي اخترناها وإلى سائر نماذج القصائد المعاصرة بطبيعة الحال نجد أن ثمة ثلاثة أنماط من الأنسقة أو الأنظمة اللغوية يرتبط بها أو يتناغم معها وجود ثلاث درجات أو أنواع من الانزياحات الصورية : النظام اللغوي المسطح ويقابله أو يوافقه الانزياح الصوري

البسيط أو القريب والنظام اللغوي المنكسر ويقابله أو ينسجم معه الانزياح الصوري أو الوسيط أو الممكن ، والنظام اللغوي الدائري ويقابله أو يتناغم معه الانزياح البعيد أو شبه المستحيل ( وهناك انزياح أبعد أو مستحيل ولكنه قليل ) ، وستحدث باقتضاب عن هذه الأنظمة الثلاثة والأنواع .

يمثل النظام اللغوي الأول وطبيعة الانزياح الصوري فيه نص نزار : فشرقكم ياسيدي العزيز/ يصادر الرسائل الزرقاء/ يصادر الأحلام/ من خزان النساء/ يمارس الحجر على عواطف النساء/ يستعمل السكن/ والساطور/ كي يخاطب النساء/ ويذبح الربيع والأشواق/ والصفائر السوداء .

لغة النص مألوفة متداولة واضحة سهلة قريبة التناول تجري على سنن القواعد المعروفة في البنية والتركييب وجملها كلها معان محددة لا تحتمل التأويل ، تهدف إلى إبلاغ شيء أو إيصال شيء ، والصور الشعرية التي رافقتها ونسجت شبكتها مثلها في الشفافية والوضوح وتأدية المعنى ، فالرسائل الزرقاء والأحلام المتوضعة في الخزائن وذبح الربيع والأشواق والصفائر السوداء ..... كلها لا تبعد عن درجة الصفر إلا خطوة واحدة في الانزياح سرعان ما نخطوها بمجرد قراءتنا للنص مرة واحدة ووقوفنا عند سياق المفردات . ولتحتمل هذه الصور أي خلاف بين المثليين في تأويلها ، لأنها قريبة بينة مثل نظامها اللغوي الذي يحكمها . وفي تصوري أن قصائد نزار التي تجري هذا المجري - لغة وصوراً - تندرج في إطار الموروث أكثر من اندراجها في إطار المعاصرة أو الحدائثة لذلك صلحت للإتشاد والمشافهة وعد صاحبها شاعراً جماهيرياً من الطراز الرفيع وليست الخصائص الثلاث الإنشاء والإبلاغ والتأثير بعيدة عن تراثية اللغة وتراثية نصوصها الشعرية وهذه الحقيقة لا تغض من منزلة شعره بقدر ما تصف هذا الشعر .

النظام الثاني في لغته وانزياحه أكثر شيوعاً وانتشاراً في معظم القصائد المعاصرة ولا سيما في عقدي الخمسينات والستينات وما زال له مريدوه وشعراؤه وأغلب النماذج التي بين أيدينا تنتمي إلى هذا النظام وسنمثل له بالمقطع الآتي من مديح الظل العالي<sup>(١٣)</sup> التي تعد مرحلة متطورة في فن الشاعر :

لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك فتقمص الأشياء كي تقمص الأشياء خطوتك الحراما  
واسحب ظلالك عن بلاط الحاكم العربي حتى لا يعلقها - وساماً . واكسر ظلالك كلها كيلا  
يمدوها بساطاً أو ظلاماً .

هذه أمم تمر وتطيخ الأزهار في دمناء / وتزداد انقساماً / هذه أمم تفتش عن إجازتها من  
الجمل المزخرف / هذه الصحراء تكبر حولنا / صحراء من كل الجهات / صحراء تأتينا لتلتهم

القصيدية والحساما هل نخفي في ما يفسرنا ويشبهنا وهل هل نستطيع الموت في ميلادنا الكحلي أم ، نحمل مثذنة ونعلن في القبائل أن يثرب أجرت قرآنها ليهود / خير ؟ ! الله أكبر

يؤسس نظام النص اللغوي على معنى المعنى وظل الدلالة أي على المستتر المضمر في باطنه ولن نفهمه أو ندركه في هذه الحالة بمجرد قراءتنا له لا بد من تفكيكه وإعادة إنتاجه والوقوف عند معجم الشاعر الخاص واستعماله للمفردات وعند شبكة العلاقات التي ينسجها السياق النصي ككل ، لا يكفي أن نعرف مثلاً أن كاف الخطاب تعني المقاتل الفلسطيني وأن الخطوة الحرام هي التدمير والتضحية وأن سحب الظلال أو كسرها أمران يتعلقان بالمقارمة والنضال . إن علينا أن نتجاوز ذلك إلى الغامض الكحلي والميلاد الكحلي وطبخ الأزهار في الدماء والجمل المزخرف والتهام الصحراء اللغة والحسام..... وهذه كلها انزياحات هنا وهناك ، مرة على صعيد اللغة ومرة على صعيد الصورة وسنجد أنفسنا ونحن نسبرها ونتملاها نخطو خطوات أول ثلاثاً بعيداً عن درجة الصفر وحتى إذا خطونا مثل ذلك لن نغزو على القول أننا حددنا بالدقة ما يريد النص فغاية ما يمكن أن ندعيه أننا أولنا النص في ضوء قراءتنا الاجتهادية له .

وهكذا يكون الغامض الكحلي إشارة إلى الدم الفلسطيني المتزج بسواد الحجارة والجثث المحترقة ويفسر التركيب الثاني هذا المعنى إذ يجعل الولادة كحلية أيضاً وكان الدم المراق هو الذي يهب الحياة للآخرين ويعلن قيامه الناس والحق وطبخ الأزهار في الدماء إشارة إلى الحياة الرافقة التي يعيشها بعض العرب على حساب الموت الفلسطيني المجاني والجمل المزخرف إشارة إلى تبدل رمزيته من معاني الأثفة والكبرياء والإباء والشمس في الماضي إلى معاني الأصباغ وحمل التحف والهدايا ، والبغايا في الوقت الراهن أما الصحراء فإنها تتسع بدلالاتها السلبية كرمز للفحط والجذب والموت ، وتكبر وتتسع حتى تشمل القيم والإنسان تأتي على الجميع وتلتهم الجميع وتفرق الجميع لم يبق إلا البديل أن يعتلي الفدائي مثذنة الصحراء ويكبر قارئاً باسم الثورة الملاحقة آيات الخلق الجديدة .

وربما تكون ثمة قراءات و ، اجتهادات وتأويلات عديدة وهذه في حد ذاتها ميزة النص الذي يوصف بالجودة وبالشعرية والمهم في ذلك كله أن هذا النظام اللغوي في انزياحات دلالاته وصوره لا يسلم لك قياده أو مفتاحه في يسر وسهولة فأنت تحتاج إلى غير قراءة وتحتاج إلى غير قراءة وتحتاج إلى قطع الخط المستقيم المباشر الذي يرسمه الكلام العادي والمعنى المعجمي للمفردات وتحتاج ثالثة أو رابعة إلى تعديل الإشارات والمفاهيم المتعارفة المتداولة والمشاركة بين

الأفراد إلى خلق علائق مغايرة مع النص توازي العلائق المغايرة والارتباطات التي صارت تنشأ بين مفردات النص وألفاظه وتركيبه إنها اللغة الجديدة لغة الاكتشاف داخل اللغة القديمة لغة التسمية التي أخذ الشعر المعاصر على عاتقه القيام بها ، وقد فعل .

مع النظام اللغوي الثالث في اتزياحه البعيد - دلالة وصورة - نجد أنفسنا إزاء تطوير في النوع وليس في الدرجة فحسب للنظام الثاني ، وهذا التطوير ليس سمة عامة لكل الشعراء المعاصرين ولا لجميع نصوص القصيدة الجديدة ، يمثل بعض الشعراء وعلى رأسهم اثنان : أدونيس في مرحلتي شعر ومواقف ، ومحمد عفيفي مطر ، نسوق للثاني هذا النص :  
ركتبني مقصورة في طرف الأثقف ووجهي ازدحمت فيه الكتابات البروق الورق الأخضر والماء .

(الحروف ، أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون)

الطيور انفجرت في قبة الريح كما تنفجر البثر  
تذكرت ، هو الأثقف الأريكة/

جسدي مقصورة أملك ملكاً لم يكن لي ليس للغير تذكرت ومن تحتي نهر الصورة الحية  
يجري  
والينابيع تواسجن كما أقضي

نضع النص في إطاره من المكان والزمان والفن فهل ندرك المراد؟ المكان قرية الشاعر والزمان ليل القرية ، والرحلة رحلة حلم في نوم هو بالنسبة إلى أنا الشاعر يقطة ورؤيا ، وتثال على الخيلة ذكريات ورؤى تساق كما تساق تفصيلات الحلم بالتداخل والتعاكس والتثقيب ، أوضح المقصود؟ أبلغ الظن لا ، فكيف تبدأ الجملة الدالة وكيف تنتهي؟ ما العلاقات التركيبية بين المفردات والصيغ وصور الذكريات؟ أين المكونات الظاهرة أو المضمرة القابلة للتشكيل؟ وكيف تشكل وأناي لها أن تشكل؟ إنها جميعاً هيولي يمكن أن تأخذ أكثر من شكل ، ويمكن أن تسير في غير اتجاه ، ويمكن أن تحمل العديد من المفاتيح والإشارات . وإذا اتفقنا مؤقتاً على رمزية الحروف والكتابات والطيور ، وفحوى الصور التجسدية في قبة الريح والأثقف الأريكة والجسد المقصورة ، فهل نستطيع أن نتفق أو حتى نقرب من تحويل الغياب إلى حضور متعين على المستويات الأربعة : مستوى الكلمة والجملة والسطر والنص بمجرد رجوعنا إلى معجم اللغة ومعجم الأساطير ومعجم الشاعر؟ ألا توجد ارتباطات وتداعيات وراء ذلك ، تعود إلى السياق والاتزياحات متعددة الخطوات والدرجات بين الدالات والمدلولات ، هي التي تفرض تعددية

القراءة ، مثلما تفرض في النهاية تعددية الاحتمالات الناتجة عن هذه القراءة؟ لقد رأيت إحدى الدراسات<sup>(٤٤)</sup> أن نصوص عفيفي مطر تحتاج إلى ألف قراءة وقراءة ، حتى نقاد لها أو تنقاد لنا وتنتفح مكوناتها علينا ، ودون أن نصل إلى هذا العدد من القراءات أقول إن نصوصه مثل نصوص أدونيس تتسم باللبس ، وكل نص ملتبس تصوغه جملة من المكونات والتفصيلات ، بعضها يمكن تفسيره وبعضها الآخر يمكن تأويله ، وبعضها الثالث يقف عند حدود الحدس .

ولعل هذا اللبس وفي نطاقه النظام اللغوي الثالث وطبيعة انزياحاته الدلالية والتصويرية ، يشكلان معا أحد أسباب وتحليات ظاهرة الغموض في الشعر الحديث والمعاصر ، وقد شكنا جملة من المتلقين ومن بينهم متخصصون من صعوبة قراءة هذين الشاعرين أدونيس ومطر واتهمهما بالغموض والإغماض<sup>(٤٥)</sup> ، ولا يكفي في مثل هذه الحالة أن نتهم القراء ، ونطلب إليهم أن يتمتعوا بثقافة شعرية خاصة وأن يرتفعوا إلى مستوى النص ، كما لا يكفي أن نتهم الشعراء بأنهم يفعلون ذلك عن قصد ميت حتى يوهما الآخرين بعقريتهم الفذة ، أو أنهم يتوجهون بها على الأقل إلى خاصة الخاصة - النخبة - وعلينا في الوضعين أن نقر بأن الصنعة الفنية المعقدة المعرفية وغير المعرفية سمة للمقصيدة المعاصرة أولاً ، كما نقر - وهذا وجه المفارقة - ثانياً بالتعارض بين هذه السمة وخصائص العصر الحاضر المتمثلة بالسرعة والمادية والسطحية .

حقاً لقد كان النسق اللغوي على اختلاف أنظمتها ، غنياً وعميقاً في إثراء دراسة الصورة ، وتحليل طبيعتها وتقنياتها وتبيان أبعادها ، ولم يكن كذلك إلا لارتباطه الوثيق بها ، أكثر من ارتباطها بغيره من الأنساق ، فالصورة ابنة السياق اللغوي أولاً وأخيراً ، ومع ذلك فإن بقية الأنساق التي وقفنا عندها ، سواء تلك التي تشكل المكونات الداخلية أو الخارجية للنص ، لم تقصر عن هذه الخدمة التي أسدتها لدراساتها .

## □ البناء العام والنواظم المشتركة □

توصف البنية بالثبات لأنها شبكة من العلاقات والارتباطات تقوم على الثبات ، بيد أن هذا الثبات ومن ورائه النظام أمر غير مستقر لافي الزمان ولا في المكان ، ولعلنا نذكر أن المفهوم ولد في أحضان الفلسفة الماركسية المؤمنة بالواقع المتحرك ، وإن انتشر بعد ذلك وطور في الفلسفة الغربية ، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وما طرأ على الحياة من تغيرات وتبدلات وجدت صدها في علم اللسانيات الحديث ، الذي أكد أربعة أمور عدت مدخلاً للبنية الحديثة هي : أهمية العلاقات والنسق ومستوى الباطن والقوانين الناظمة .

في السنوات الأخيرة طور مفهوم البنية ليحمل معنى الحركة إلى جانب معنى الثبات ، فوجدنا من يتحدث عن البنية الثابتة والبنية المتحركة باعتبار أن كلا منهما يؤدي غرضاً ووظيفة يختلف عما يؤديه الآخر ، ومادام الحكم في ذلك يرجع إلى السياق - والسياق هيوولي تخضع في تشكيلها لمبدأ التجريب وليس فقط لمبدأ السببية - فلم لانتحدث عن علاقة متغيرة في البنية تقوم على الحركة مثلما تقوم على الثبات؟ لقد أدت مناقشة هذه القضايا مع طلابي - قسم الدراسات العليا في جامعة دمشق - على مستوى التنظير على الأهل - إلى ما أسميه بمفهوم التوازن المؤقت ، وهو مصطلح متداول في مجال الاستراتيجية السياسية ، أردت نقله إلى ميدان الدراسات اللغوية والنقدية ، لأصف به البنية الثابتة والمتحركة في آن ، يأتي الثبات في هذه البنية من المطلق العام ، وتأتي الحركة من النسبي الخاص ، ورأيت أن هذا المفهوم يفسر ويعلل القاعدة الأساسية التي تؤسس عليها تقنيات القصيدة المعاصرة بما فيها تقنيات الصورة ، أعني قاعدة الغياب أو اللاحتمل .

من المعروف أن هذه القصيدة ثارت في جملة ماثارت على القواعد التي صاغت بنية القصيدة التقليدية ، وجعلتها صلبة ثابتة محصورة في قالب أو متوال - على حد تعبير ابن خلدون - وأهمها أربع : الغرض الشعري والوزن العروضي والصياغة اللغوية والتركيب الصوري ، وحين جاءت القصيدة الرومانسية ورفضت معظم هذه القواعد ، لم تقدم البديل بقدر ما قدمت صعداً بارزاً وثنية متعارضة بين النظرية الشعرية والنص الشعري (٤٦) .

مع القصيدة المعاصرة في أحداثها الأولى والثانية ، قلبت تلك القواعد رأساً على عقب ، فحلت التجربة محل الغرض ووحدة الموسيقى متمثلة بالتفعيلة - صافية وممزوجة ومتشابهة ، ثم في الوحدة الصوتية بعد ذلك - محل الوزن ، والالتزاحان الدلالي والصوري محل قاعدتي الصياغة والتركيب اللغويين ، وأدى هذا التغير في القواعد إلى إحلال مفهوم النص الديناميكي اللامتشكل محل مفهوم النص المتشكل ، أي أن القصيدة جعلت من مبدأ الحركة أساساً لبنيتها ، بدلاً من الثبات ، أساس بنية القصيدة التقليدية ، وأضحت كل قصيدة بالتالي نموذج نفسها ، في اختيار نظامها الخاص ورحلة تشكيلها الجمالي ، حتى رأى أحد النقاد أنه من المستحيل الحديث عن بنية القصيدة الحديثة (٤٧) .

ويرغم ذلك ، فقد جرت محاولات عدة لدراسة هذه البنية استعملت لها مرادفات ، مثل المعمار والهيكل قبل أن يستعمل مصطلح البنية ذاته (٤٨) ، وجميع هذه المحاولات تتحدث عن نواظم عامة ، إما لمفهوم التصميم أو للإيقاع أو للسيرة الجمالية للتجربة الشعرية ، وسنحاول

من جانبنا أن نقدم دراسة لبنية الصورة في علاقتها العامة ، علاقات بعضها ببعض ، أو لما أسميته بالنواظم المشتركة التي تحكم هذه العلاقات والارتباطات .

لقد وجدت بعد لأي ، أنه يمكن التمييز بين ثلاثة ضروب من الأبنية هي : البناء التعارضى والبناء التوافقي والبناء التوالدي ، كما يمكن أن نلاحظ بناء رابعاً لا يأخذ شكل النموذج العام هو البناء المنتاجي ، بناء القطع والوصل ، سنقف الآن عند هذه الأبنية نتملاها ونتبين طبيعة مكوناتها وارتباطاتها ، شرط أن تدرك أمرين ، أولهما : أن هذه الأبنية قد تتداخل في العديد من النصوص ، إلا أننا نعمل في فرزها على المنحى الغالب ، وثانيهما أن هذه الأبنية لا ترتبط بفلسفة عامة للشاعر بقدر ما ترتبط بالطريقة التي تبني بها القصائد وتصاغ ، أي أن الشاعر لا يلتزم بهذه الطريقة أو تلك في كل قصائده ، وأن اختياره لها أو لسواها يعلله النص ذاته ولا تفسره نظرة عامة له .

أ - البناء التعارضى : يحكم هذا البناء مبدأ التعارض أو التناقض مابين بعددين لأبعاد التجربة الشعورية ، يعكسان توظيفين متقابلين لسيرورة التجربة الجمالية يتمثل أولهما بمستوى المفردات اللغوية ، ويتمثل ثانيهما بمستوى الصور الفنية ، ويتداخل المستويان في نهاية القصيدة ليؤلّفا وحدة الرؤيا للنا الشاعر ، ويمكن أن نتخذ من أنشودة المطر نموذجاً لهذا البناء نسوق ترسيمته على الشكل الآتي :

أنشودة المطر

الموت الميلاد

الظلام الضياء

رعشة نشوة

تذيب تشرب

تنام تفيق

يلعن يغني

نجوى يعشب

دمعة ابتسامة

ويهطل المطر

إن قوة الإدراك في هذا البناء تعتمد على شوق التنافر أو تجاذب الاختلاف ، أكثر مما تعتمد على ترابط المشتهابات ، وإذا كانت المقولة الفيزيائية تؤكد أن القطبين المتعارضين يتجاذبان ، فإن



المقولة الشعرية - وهي مقولة تعاطفية وجدانية - تقرر أن قوة الشوق الذاتي في الصورة إلى ما يناقضها ، تفوق قوة الشوق إلى ما يماثلها ، ذلك أن صراع الأضداد ينشيء حالة من التوتر الدائم يشكل صلب البنية الدرامية لأي عمل فني ، وحين يسدل الستار في نهاية النص ، ويكون جدل المتناقضات قد حقق الرؤيا المنتظرة المتفاعلة الموت والولادة الجديدة يتلاشي التوتر ، وتهدأ النفس ، وتحقق القصيدة غايتها من التعبير والتأثير ، التطهير وعودة الحياة .

ب - البناء التوافقي ، يقوم هذا البناء على مبدأ الاقتران أو الترابط عن طريق التداعي بأنواعه الثلاثة المكاني والزمني والتشابهي . وقد يؤثر الشاعر هذا النوع أو ذلك لأسباب ، وهو أقدم أنواع الاقتران وأبسطها وأكثرها بساطة ، ويمكن أن تمثل له بقصيدة (قراءة) وفق الترسيم الآتية :

١ - الأفق (الشمس / الريح / النجم / السماء ... .. ) .

٢ - الحقل (العشب / الطير / النخيل / المحراث / الثيران / الثعابين / الدابة) .  
( ) .

(شجر / وردة / ثمار / وحش / أرض / حافر)

٣ - الماء (البحر / النهر / الطمي / الرغوة / البنيوع / النيل / الفرات . . ) .

٤ - المرأة (قميص / ركة / خلاخيل / الفضة / الشيلان / الكحل)  
( ) .

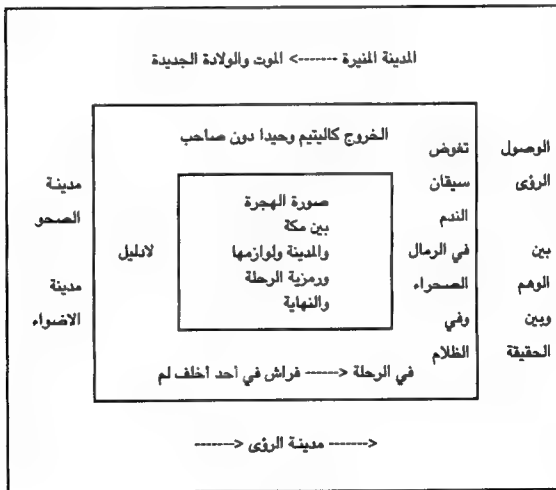
(جسد / وجه / ثياب / السراويل / الأثني / خاصرة / الدم / جرح / الساق / الذهب)

٥ - الليل (النوم / الظلام / الاستراحة / أغفت / الحلم / غطت / خلعت / فراش / الصوف / الشرشف / الأغطية) .

تؤكد حقول التداعيات الخمسة ، أن نظام الترابط بين الصور كان يحكمه -على الأغلب - اقترانان : الاقتران بواسطة المكان والاقتران بواسطة الزمان ، في الأول - وهو الأكثر - كان يستند على الحقل الواحد ما يرتبط به أو يتصل من مفردات وصور ، يوظف بعضها في سبيل بعض ، ولاتقصده لذاتها ، الفضاء والحقل والنهر أمكنة تستمد عناصرها لتتشابك مع المكان الرابع (الأثني) - الأريكة أو قبة السماء ، في لحظة شبقية عارمة تتداخل فيها معالم الكون . أما في الحقل الثاني وهو الأهل ، فيمكن أن نعهده وقت الفعل أو زمان الرؤيا الممتد من بداية العتمة - إشراق الحلم حتى الفجر نهاية الظلمة وبداية غروب الحلم الزمان واحد والأمكنة متعددة يضمها إطار ، والتنقيل في الزمان - جيئة وذهابا - وفي المكان - من هنا وهناك - وارد شأن الحلم ،

ولكن في حدود ماهو مرسوم ، والمرسوم لايعني التعاقب في الزمان ، ولا التجاوز في المكان فقد يعني التزامن ، وربما نسأل عن غياب الاقتران الثالث في التداعي ، وهو الاقتران عن طريق التشابه ، والتعليل واضح ، إن المشابهة إدراك عقلي ونزوع منطقي يتحقق بواسطة الوعي المباشر في حين يمكن أن يتم الربط بين الاقترانين الآخرين عن طريق المطابقة أو المفارقة أو المباعدة ، والأخيران هما السائدان في النص ، ومايجمعهما هو التداعي .

ج - البناء التوالدي : يقوم هذا البناء على وجود صورة كلية ، عنقودية ، أو أسطورية ، تنبثق عنها أو تصدر معظم صور النص . إن الصور الجزئية تتوالد من الصورة الكلية - الأم وتتخلق ، ومهما ابتعدت عنها أو تناثرت في فضاء النص ، أو بايبتها في غمط التركيب ، فستظل ترتبط بها أو تعود إليها كما تعود الأشعة حيث مصدرها الأول ، وسنمثل لهذا البناء بقصيدة الخروج وفق الترسيم الآتية ...:



هذا الطراز من البناء أقل دوراناً في القصائد المعاصرة ، ولكنه أكثرها تواشجاً وتشابكاً لأنه ينطلق من صورة مركزية تجتذب إليها وتشد بقية الصورة ويحدد المطلع في مثل هذا النوع - عادة - اتجاه البنية وطبيعة تشكيلها الفني وربما الأيديولوجي (الخروج من المدينة الموطن القديم . وأطراح أثقال العيش الأليم) ، ثم تروح الصور في رحلة الخروج تستمد من رموز الهجرة أبلغ معالمها (يتم المهاجر . والإنسان الذي يفديه ، والمصاحب في الطريق والدليل ، وسراقة الذي ساخت قدماً مطيته في رمال الصحراء) ، حتى يصل إلى المدينة ، وتكون المفارقة بين مدينة منيرة ماضية زخرت بأصوائها ، ومدينة قادمة مرجوة في انتظار الولادة .

يتوقف الارتباط التوالدي بين الصور في قوته أو ضعفه على أمرين ، أولهما يعود إلى صنعة الشاعر ، وثانيهما يعود إلى خبرة المتلقي وقدرته على الربط والاستحضار ، وليس من الممكن أن نستعين بأحد الأمرين لتفسير الآخر وتعليقه ، فما يثار لدى واحد منهما من ارتباطات قد لا يجد صدها لدى الآخر ، والمهم في كلا الأمرين ليس الاتفاق أو الاختلاف بين الشاعر والمتلقي ، وإنما هو قدرة النص وفي حدوده على الإيحاء بهذه الارتباطات .

ولقد قلنا إن ثمة بناء رابعاً من أبنية الصور في القصيدة المعاصرة يمكن ملاحظته ولا يمكن تعميمه ، هو بناء المنتج القائم على الوصل والقطع ، وتمثل قصيدة سفر الخروج لأمل دنقل طرازاً فذاً من هذا النوع من الأبنية المتأثر بفن السينما ، والذي يقوم على توالي صور تقطعها صور أخرى ، مغايرة ومفاجئة لا تمت إلى دارتها بصلة . ولكن حشد هذه الوحدة هي القاسم المشترك الأعظم لكل الأبنية ، فيحسن أن نهي بها بحثنا .

تحدث النقاد كثيراً عن الوحدة العضوية ، ورفض آخرون وجودها في القصيدة الغنائية ، سأستعمل بدلاً منها الوحدة الشعرية بشكل تداخلي أو تردافي ، وأوازن في نطاقها بين بنية القصيدة وبنية الحلم ، بوصف البنيتين معاً تؤسسان وجودهما على الصورة الرامزة ، وبوصف التشابه بينهما (القصيدة والحلم) مما يحلو للمبدعين وللنقاد على السواء ، ما الذي يحدث في الحلم ، وكيف تتم صياغته ، وما الجامع بين أدواته التي يعبر بها عن نفسه ؟

الحلم حشد غير متجانس من الرؤى والصور مفعمة بلعبة المتناقضات ، يكشف فيها الزمان والمكان على غير انتظام ولاتناسق مطرد ، تشكل في مجموعها بنية شعرية واحدة تركيبية تخضع في تألفها لمنطق التخيل ، وتكشف في دلالتها عن طاقة نفسية غائرة في باطن اللاشعور ، تعرفنا عند ظهورها على السطح بأنفسنا أولاً وبالعالم من حولنا ثانياً ، كذلك

القصيدة المعاصرة تبدو حشداً متراكماً مفككاً غير متجانس ، من مجموعات الصور والرؤى تنتسب إلى غير مكان وإلى غير زمان ، لا يوحدها منطق عقلي ، ولا يجمعها ناظم ذهني ، إنها تمثل من هذه الناحية فوضى العالم ويعثرته وشتاته ، ولكن بعد قراءتها رويداً رويداً ، وبعد الإلتصاق إلى حركتها الداخلية ومحاولة الاستسلام لمنطقها الوجداني الخاص ، نكتشف غير ما أحسنا به أول وهلة ، نكتشف أن عناصر التجانس والتنغم والتوحيد عناصر تنظيم الاعفالات الوجدانية - هي التي تؤسس لها هذه الحركة ، وبالتالي فهي التي تمسكها وتفسرها ، وحين نصل في قراءتنا إلى عدد لا بأس به ، نكتشف أكثر من ذلك ، أن ثمة خيطاً شعورية تنسج لها بنيتها الفريدة الواحدة والموحدة .

وهنا لن يكون السؤال : لماذا تُبعثرنا القصيدة أولاً ثم تجمعنا بعد ذلك ؟ وهو سؤال مشروع . وإنما كيف تفعل ذلك وهو أمر يتعلق بالوسيلة أو بالوظيفة ، بالصورة وبالبنية - موضوع بحثنا ؟ !

تفعل ذلك عن طريق الوحدة الشعورية ، تماماً كما يفعل الحلم ، وقد نخدع أو نصدم بعد القراءة الأولى ، أجل ، فكل ما في أدوات إنتاج القصيدة وعلاقاتها يشي بانتفاء هذه الوحدة..... المونتاج والكولاج ، وطرائق التقطيع والتوصيل ، المتقابلات والمتناقضات ، تنقيط الزمان والمكان ، تعدد الأصوات ، التعقيبات والمداخلات ، طيف الألوان وما هو خارج الألوان . الخ وكل ذلك يعني تمزيقاً وتفكيكاً ويعثرة ، ثم فجأة وبعد اكتمال الحلم ، نحس بالوحدة الشعورية التي تنسق دوافعنا ، وتوحد إحساسنا مثلماً فعلت في النص .

وكل قراءة لأية قصيدة معاصرة ، لاثلا حظ أمرين أو تسعى للوصول إلى أمرين ، تعد قراءة سارحة إلى غير مصير ، أولهما ، أن هذه القصيدة ليست حاصل مجموع صورها ، وإنما هي شبكة العلاقات المتبادلة بين هذه العناصر ، والتي تخلق المناخ العام للنص ، كما تشكل الصورة الأخيرة له ، وعلينا أن نتأملها من خلال هذه النظرة الكلية ، وثانيهما أنها ليست مجرد زجاج يفصل بيننا وبين العالم ، يحجبنا عنه ولا نرى منه إلا سطحه الداخلي ، إنها أكثر من ذلك : نافذة مفتوحة تشير إلى ما خلفه ، وتشف بزجاجها عما وراءه ، وفي الحالين معاً تكون القصيدة دالاً ومدلولاً ، تحيل إلى نفسها في بنيتها التماسكة ، وتحيل إلى غيرها في وظيفة هذه البنية .

## □ خاتمة □

يمكن أن تكشف أهم نتائج هذا البحث في جملة نقاط :

١ - عنيت القصيدة العربية المعاصرة بالصورة بصفتها أحد مكوناتها الرئيسين ، وثانيهما هو الإيقاع ، وعبرت بها عن تجارب أصحابها الشعرية ، رؤية وبناء .

٢ - يعدّ الإطار المعرفي للعصر الفلسفي والثقافي والاجتماعي والفني ، المهاد الذي تأسست عليه تقنيات القصيدة عامة وتقنيات الصورة خاصة ، ولا يستطيع الناقد أو المتلقي أن يدرك هذه التقنيات ويقف عندها إلا بالرجوع إلى الإطار - المهاد .

٣ - طورت القصيدة المعاصرة أدوات بنائها في التصوير والتعبير من ناحية ، وقطعت صلتها بكل ماهو موروث من ناحية أخرى ، واعتمدت في كلا الناحيتين على الوافد الغربي وحاجة الواقع إلى التغيير ، ويمكن أن يلاحظ ذلك في الانتقال الذي تم من المحاكاة إلى الخلق ، ومتابعه من تجاوز لمهمات الصورة ووظائفها التقليدية في الشرح والتزيين والاستعمال .

٤ - أضحت الصورة في الشعر المعاصر وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابهة المعقدة مابين الأثما - الآخر ، الداخل - الخارج ، واتسمت بما تسم به أية علاقة من هذا القبيل بالتبشير الذي يجاول بين مكوناتها على مستوى السطح ، ويوجد بنيتها أو يذيب على مستوى العمق - المحرق ، وعبرت أنماطها الجديدة عن هذا الواقع وخاصة صور المفارقة والتناص والمتجاوبة والمتنويات اللغوية .

٥ - تلاحمت الصورة بشكل أوضح وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية ، ولا سيما النسقان الاجتماعي والنفسي من جانب ، والنسقان الإيقاعي واللغوي من جانب آخر ، وإذا كان الأولان مصدرَي الصورة الطبيعيين ، فإن الآخرين ينسجان لها شبكة علاقات السياق الفني ، وبالتالي يؤسسان معها سمة القصيدة الأهم - الشعرية .

٦ - إن الحديث عن بنية عامة ثابتة للصورة في القصيدة المعاصرة حديث إشكالي ، لأنه يعني التشكل النهائي ، في حين تسعى هذه القصيدة نحو التشكل ، أو بكلمة أدق نحو التشكل المتحرك ، وقد وجدنا أننا نستطيع في نطاق المقولة الأخيرة ، أن نجد عدة نواظم للصورة يمكن أن تشكل لها أبنيتها الموقّعة ، وأهمها البناء التعارضى القائم على التجاذب ، والبناء التوافقي القائم على الإقتران والتداعي ، والبناء التوالدي القائم على وحدة الاتساق ، وثمة بناء آخر تمكن ملاحظته أكثر عما يمكن تعميمه أو تعميمه ، وهو البناء «المونتاجي» القائم على القطع والوصل .

٧ - جميع هذه الأبنية - النماذج يصعب تحليلها بمصطلحات التناسب والتناسق والانسجام ، لذلك آثرنا وصفها بمصطلحات أخرى تمتد شرعيتها من وحدة التجربة الشعرية ، هدف كل نشاط فني يعثر أولاً ويجمع ثانياً .

٨ - ومهما كان من وضع للصورة في القصيدة العربية المعاصرة وأهمية لها أو دور ، فستظل كما كانت منذ أن نطق أول إنسان كلمته - وسيلة التعبير عما يحسه ويعتمل في صدره من مشاعر وأحاسيس ، وستغير نظم الشعر وقوانينه ونظرياته وأنماط قصائده ، ولكن تبقى الصورة - على اختلاف دلالاتها ومفهوماتها - أدواته الرئيسة في الخلق والتصوير .

## □ حواشي الدراسة □

- ١ - أطروحة لدرجة الدكتوراه قدمت إلى جامعة القاهرة ، ونوقشت عام ١٩٦٨ ، ثم فصلت ونشرت في أربعة كتب هي ١ - الشعر بين الفنون الجميلة : طبعتان - القاهرة ١٩٦٨ ودمشق ١٩٨٤ ، ٢ - الشعر العربي الحديث ، طبعتان : دمشق ١٩٨٢ ، ١٩٨٦ ، ٣ - مقدمة لدراسة الصورة الفنية دمشق ١٩٨٣ ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث : دمشق ١٩٨٤ .
- ٢ - ذكرنا معظم هذه الدراسات الجامعية ، وغير الجامعية بما فيها المقالات ، بالترجمات في مسرد المراجع الذي حاولنا أن يكون أوفى كشف يضم كل ما كتب بالعربية حول هذه المادة .
- ٣ - تحاول الدراسات اللغوية أو أصحابها على الأقل ، أن يوحوا بأن الدور الذي كان للصورة في تحليل النص الشعري ، قد توارى أو صار هامشياً ، بعد التطور الكبير الذي طرأ على مناهجهم انظر في هذا الإجماع : الولي محمد - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والتقدي - الدار البيضاء ١٩٩٠ ، وفوانيسو مورو البلاغة ت الولي محمد المغرب ١٩٨٩ .
- ٤ - الدارسون القدماء والمحدثون الغربيون والعرب يختلفون اختلافاً كبيراً حول ما تشمله مفردة صورة أولاً ، وحول إدخال التمثيل الحسي أو المادي للأفكار في مجال الصورة ثانياً ، وهل تقوم على المشابهة أو المجاورة أو التضاد أنظر في ذلك ١ - جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث - مصر ١٩٧٤ - الولي محمد مرجع سبق ذكره .

*Richards, t.a. The philo, of rhetoric , "n.y" 1965*

- ولدور الانزياح أو فجوة التوتر في تشكيل الصورة أنظر عن الأول جان كوهن - بنية اللغة الشعرية ت . الولي محمد الدار البيضاء ١٩٨٦ ، وعن الثاني كمال أبو ديب - في الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ .
- ٥ - انظر في تداخل هذه المصطلحات - وتعارض مفهوماتها - وعدم الدقة في استعمالها عناوين الكتب الآتية دون وثيق : عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر ، مفيد قميحة - الانحاء الإنساني في الشعر العربي المعاصر ، نازك الملائكة - قضايا الشعر ، كمال خير بك - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، وفيق خنسة - دراسات في الشعر العربي المعاصر ، إحسان عباس - اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، مجموعة ، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر وغيرها .
  - ٦ - انظر عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر - فصل تشكيل الصورة - بيروت ١٩٨١ .
  - ٧ - انظر الولي محمد - الصورة الشعرية ، مرجع سبق ذكره .
  - ٨ - في علاقة الإيقاع بالصورة - انظر محيي الدين لاذقاني - الصورة في شعر نزار... أطروحة دكتوراة وأشرف في جامعة اللاذقية على أطروحة للدكتوراة عنوانها إيقاع البيان في شعر العصر العباسي الأول .
  - ٩ - يرى محمد الولي في كتابه المشار إليه أن الإشارة إلى دور الأفعال في بناء الصورة جزء من ميثاقية تنحرف إليه الدراسة أنظر في الدور الذي يلعبه الأفعال أو الإحساس في تشكيل الصورة . لؤيس الصورة الشعرية ص ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ١٩٦٢ ، عز الدين اسماعيل ، مرجع سبق ذكره .
  - ١٠ - انظر للدارس - في المنهج التكاملية حقالة - الأسبوع الأدبي - دمشق ٣٢٨ عام ١٩٩٢ .

- ١١ - انظر تطور مثل هذه المواقف في دراسات كمال أبو ديب وعنى العيد حين نقارن لدى الأول بين جدلية الخفاء والتجلي وفي الشعرية وانتقاله من النص المغلق إلى النص المفتوح ، وكذلك دراسة الحدائث - السلطة النص ص٤٩ / فصول م٤٩ سنة ١٩٨٤ نقارن لدى الثانية بين في معرفة النص وتقنيات السرد الروائي وانتقالها من النص المفتوح إلى الآخر المغلق .
- ١٢ - انظر للكاتب «القارىء والنص» - المعرفة ع٢٩٤ عام ١٩٨٦
- ١٤ - Fogle, R.H., "The imagery of keats and shelley", Bloom?
- ١٥ - انظر للكاتب أزمة الافتكار في الوطن العربي محاضرة ألقى في غير مكان في القطر السوري ، وتنشر لاحقاً في كتابنا «دعوة إلى الحوار» .
- ١٦ - انظر للكاتب (تطور مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر العربي السوري الحديث - الموقف الأدبي ع١٨٣ ، عام ١٩٨٦ ، تنشر لاحقاً في أوهاج الحدائث .
- ١٧ - انظر في هذه الاسس كتابنا : الشعر العربي الحديث - دراسة نظرية في تأصيل تيارته الفنية - مرجع سبق ذكره .
- ١٨ - انظر للدراس : «الشعر العربي الحديث» والتراث بين الهرب والاستدعاء - المعرفة ع٣١٣ عام ١٩٨٩
- ١٩ - انظر في هذه النقطة - كمال أبو ديب - الحدائث - السلطة - مرجع سبق ذكره .
- ٢٠ - ديوان أنشودة المطر - بيروت ١٩٦٠ .
- ٢١ - ديوان صلاح عبدالصبور بيروت ١٩٨٣ .
- ٢٢ - ديوان خليل حاوي - بيروت ١٩٨٥ .
- ٢٣ - الأعمال الشعرية - أدونيس - بيروت ١٩٨٥ .
- ٢٤ - الأعمال الشعرية - نزار قباني - بيروت ١٩٨٣ .
- ٢٥ - ديوان محمود درويش - بيروت ١٩٨٣ .
- ٢٦ - الأعمال الشعرية الكاملة - بيروت ١٩٨٦ - أمل دنقل .
- ٢٧ - ديوان : أنت واحدها وهي أعضاؤك - بغداد ١٩٨٦ .
- ٢٨ - ديوان غبار الشتاء بيروت ١٩٧٩ .
- ٢٩ - ديوان عبدالوهاب البياتي - بيروت - ١٩٧٩ .
- ٣٠ - ديوان درويش - مصدر سبق ذكره .
- ٣١ - ديوان صلاح عبدالصبور - مصدر سبق ذكره .
- ٣٢ - انظر في هذا الرأي سلمى الخضراء الجيوسي ندوة الحدائث في الشعر المعاصر فصول - ع٣١ عام ١٩٨٢ .
- ٣٣ - أنظر في تفصيل ذلك - جابر عصفور - معنى الحدائث - فصول ع٤٤ ، عام ١٩٨٤ .
- ٣٤ - ديوان صلاح عبدالصبور - قصيدة أقول لكم - مصدر سبق ذكره .
- ٣٥ - ديوان نزار - الرسم بالكلمات - مصدر سبق ذكره
- ٣٦ - انظر فصل الصورة والأشكال البلاغية - من كتابنا - مرجع سبق ذكره .



- ٣٨ - انظر وقتنا عند الأنماط الثلاثة الأولى في كتابنا - تطور الصورة الفنية - في الشعر العربي الحديث - مرجع سبق ذكره .
- ٣٩ - انظر مقالتنا - الشعر العربي والتراث - مرجع سبق ذكره .
- ٤٠ - انظر في هذا المقبوس : إحساس عباس - بدر شاكر السياب ص ٢٠٩ - بيروت ١٩٦٩ .
- ٤١ - انظر جان كوهين - مرجع سبق ذكره .
- ٤٢ - انظر كمال أبوديب : في لاشعريه - مرجع سبق ذكره - انظر له لغة الغياب في قصيدة الحدائق - فصول ع ٣ - ٨م ٨٤ عام ١٩٨٩
- ٤٣ - محمود درويش - مديح الظل العالي - طبعة ٢ - بيروت ١٩٨٤ .
- ٤٤ - انظر فريال غزول - غموض المعنى وفيض الدلالة في فصول ع ٣م ٤ عام ١٩٨٤ .
- ٤٥ - انظر في ذلك ١ - شاكر عبد الحميد : الحلم والكيمياء والكتابة - فصول ع ١ - ٢ ، ١٩٨٧ - ٢ - على زاهد عن بناء القصيدة العربية ، الكويت ١٩٨١ ، ٣ - خالد سليمان - ظاهرة الغموض في الشعر الحر - فصول ع ٢ - ١ عام ١٩٨٧ .
- ٤٧ - انظر الفصل الرابع من الباب الثاني الصورة الرومانسية بين النظرية والتطبيق من كتابنا تطور الصورة الفنية - مرجع سبق ذكره .
- ٤٨ - انظر في هذا المحاولات : ١ - نازك - قضايا الشعر المعاصر ، ٢ - عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر ، ٣ - نصرت عبد الرحمن - الصورة في الشعر الجاهلي - عمان ١٩٨٦ .
- ولا بأس أن نشير هنا إلى محاولات جمادة جرت لتأسيس نواظم مشتركة للإيقاع في القصيدة المعاصرة منها محاولة يوسف جابر لضبط إيقاع قصيدة النثر - انظر كتابه قضايا الإبداع في قصيدة النثر - دمشق ١٩٩١ .
- ٤٩ - انظر هذه القصيدة في ديوان أمل دنقل - مصدر سبق ذكره .

□ ثبت بمصطلحات البحث □

ARBITRAY	١ - اعتبار
ECART	٢ - انزياح
CONSTRUCION	٣ - بناء
STRUCTURE	٤ - بنية
FOCALISATION	٥ - تبشير
SYNCHRONIC	٦ - تزامن
EXPRESSION	٧ - تعبير
DECONSTRUCTION	٨ - تفكيك
CONDENSATION	٩ - تكثيف
GENRATIVE	١٠ - توالد
TENSION	١١ - توتر
INTERTEXTUALIY	١٢ - تناص
MODERNITY	١٣ - حداثة
MODERN	١٤ - حديث
INTUITION	١٥ - حدس
DISCOURS	١٦ - خطاب
CREATION	١٧ - خلق/ نظرية
SIGNIFICANT	١٨ - دال
SIGNIFICANTION	١٩ - دلالة
SIGNIFIE	٢٠ - مدلول
VISION	٢١ - رؤية / رؤيا
COTXT	٢٢ - سياق
petique	٢٣ - شعرية
ABIGUITY	٢٤ - لبس / غموض
IITATION	٢٥ - محاكاة/ نظرية

- ٢٦ - معادل موضوعي  
*OBJECTIVE CORRELATIVE*
- ٢٧ - معاصر  
*CONTEMPORARY*
- ٢٨ - معاصرة/ حداثية/ مودرنيزم  
*MODERNISM*
- ٢٩ - نص  
*TEXT*

أما بالنسبة إلى سائر مصطلحات الصورة فقد خصصنا لها معجماً ضم سبعين مصطلحاً  
 أنظر كتابنا لدراسة الصور الفنية مما لا حاجة إلى إعادته .

## □ مراجع عامة عن الصورة - مؤلفات بالعربية □

- ١ - أحمد بسام ساعي - الصورة بين البلاغة والنقد - ط١ - دمشق ١٩٨٤ .
- ٢ - أحمد علي دهمان - الصورة البلاغية عند الجرجاني ط١ - دمشق ١٩٨٦ .
- ٣ - جابر عصفور - الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي - مصر ١٩٧٤ .
- ٤ - حسن عباس صبحي - الصورة في الشعر السوداني - مصر ١٩٨٢ .
- ٥ - ساسين عساف - الصورة الشعرية : وجهات نظر غربية وعربية - بيروت ١٩٨٥ .
- ٦ - ساسين عساف - الصورة الشعرية وجهات وتماذجها في إبداع أبي نواس ط١ - بيروت ١٩٨٢ .
- ٧ - صبحي البستاني - الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - ط١ - لبنان ١٩٨٢ .
- ٨ - عبدالفتاح صالح نافع - الصورة في شعر يشار بن برد - عمان ١٩٨٣ .
- ٩ - عبدالقادر الرباعي - الصورة الفنية في النقد الشعري ط١ - القاهرة ١٩٨٤ .
- ١٠ - علي أبو زيد - الصورة الفنية في شعر دعبيل الخزاعي مصر ١٩٨٨ .
- ١١ - علي البطل - الصورة في الشعر العربي - ط٣ - بيروت ١٩٨٣ .
- ١٢ - علي مصطفى صبح - الصورة الأدبية : تاريخ ونقد - الطائف ١٤٠١ هـ .
- ١٣ - محمد بركات حمدي - الصورة البلاغية عند السيكي - الجامعة الأردنية - عمان .
- ١٤ - محمد حسن عبدالله - الصورة والبناء الشعري - مصر ١٩٨١ .
- ١٥ - محمد علي هدية - الصورة في شعر الديونيين - مصر ١٩٨٤ .
- ١٦ - مصطفى ناصف - الصورة الأدبية - ط١٣ بيروت ١٩٨٣ .
- ١٧ - نصرت عبدالرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي - عمان ١٩٨٦ .
- ١٨ - الولي محمد - الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي - الدار البيضاء ١٩٩٠ .

## □ اطروحات جامعية □

- ١ - أحمد عبدالقادر رباعي - الصورة الفنية عند أبي تمام - دكتوراه - القاهرة ١٩٨٤ .
- ٢ - جابر عصفور - الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر - ماجستير - القاهرة ١٩٦٩ .
- ٣ - جهاد رضا - التصوير الفني في شعر العميان - دكتوراه - حلب ١٩٩٢ .
- ٤ - سمير علي سمير الدليمي - الصورة في الشعر العربي العراقي الحديث - دكتوراه - القاهرة ١٩٧٧ .
- ٥ - عبدالله عساف - أساليب التصوير الفني لدى شعراء الحداثة - ماجستير - حلب ١٩٨٦ .
- ٦ - عبدالله عساف - الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث - دكتوراه - حلب ١٩٨٩ .
- ٧ - علي عبدالله صلاح - الصورة الفنية في شعر ليبد بن ربيعة - دكتوراه - القاهرة .
- ٨ - لطيفة ابراهيم برهم - الصورة في شعر أدونيس - ١٩٨٩ .
- ٩ - محمد حماني - الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة .
- ١٠ - مصطفى الغمري - الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي - ماجستير - الجزائر .
- ١١ - محي الدين لاذقاني - الصورة الفنية في شعر نزار قباني - دكتوراه - الاسكندرية ١٩٨٨ .

- ١٢ - هدى صحنوي-الإبداع الاستعماري في الشعر السوري الحديث-ماجستير-دمشق ١٩٨٧ .
- ١٣ - هدى صحنوي-اللون ودلالته في الشعر السوري المعاصر-دكتوراه-دمشق ١٩٩٢ .

### □ المراجع المترجمة □

- ١ - دي-مي-لويس-الصورة الشعرية-ترجمة أحمد نصيف الجنابي العراق ١٩٨٢ .
- ٢ - فرانسوا مورو-البلاغة-المدخل لدراسة الصورة البيانية-ترجمة الولي محمد-الدار البيضاء ١٩٨٩ .
- ٣ - ميخائيل أوفسيانيكون ،-ميخائيل غرابشنيكو-جماليات الصورة الفنية-ترجمة رضا الظاهر-عبدن ١٩٨٤ .

### □ الدوريات □

- ١ - إيليا حاوي-الصورة بين الشعر القديم والمعاصر-الأدب-بيروت-عدد شباط ١٩٦٠ .
- ٢ - رجاء عيد-الصورة الشعرية-الثقافة-مصر-تموز ١٩٧٥ .
- ٣ - ر. ا. فوكتر-الصورة الشعرية-ترجمة ماهر البطوطي-الأدب-بيروت ٩٩ .
- ٤ - عبدالسلام المساوي-الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة-المعرفة-دمشق عدد ٣٤٤-١٩٩٢ .
- ٥ - عبدالقادر الرباعي-الصورة في النقد الأوروبي-المعرفة-سورية، عدد ٢٠٤ شباط ١٩٧٩ .
- ٦ - نومان فريدمان-الصورة الفنية-ترجمة جابر عصفور-الأدب المعاصر-القاهرة عدد ١٦٦-١٩٧٦ .

## □ المراجع الاجنبية □

- 1 - Allen D.c Image A Meaning Ion 1960.
- 2 - e.a Sak,simagination Lincoln 1963
- 3 - Brooks,cmeetaphor & the Teradiation see Modern Arstrong and the TradionN,Y 1964
- 4 - Fogle R.H The Imagaer of Keate & Shelley Bloom
- 5 - Krmonde,F., Romantic,Imagae Ion1961
- 6 - Spurgeon C., "Shake's Imagerg and What it tells US", Cam. U. Press 1965.

## □ دكتور الباز - رئيس الجلسة □

شكراً جزيلاً مرتين ، للأستاذ الدكتور نعيم اليافي ، مرة على هذا العرض الممتاز لبحثه ، ومرة أخرى لأنه كان أكثر كرمًا مني ، فالتزم بالوقت التزاماً تاماً ، وأشكر الأستاذة الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي ، على تفضلها بالقاء تعقيبيها ، وأرجو أن أشكرها بعد التعقيب مرتين .

## □ تعقيب الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي □\*

أود أن أشيد بالجهود الرائعة التي بذلها وبذلها الدكتور نعيم اليافي في شرح تقنيات الشعر . إن في هذه الدراسة أو في دراساته وكتبه الأخرى . ولعل دراسة الصورة هي أشد الدراسات التقنية تعقيداً وصعوبة وانزلاقاً من اليد ، إلا أن تحليلها وشرحها أصبحاً أمراً ملزماً اليوم ، وذلك أولاً : لتغلب عنصر الصورة والتصوير على الشعر الحديث ، ثانياً : لأنها رغم هذا تظل أكثر عناصر الشعر استغلاقاً على الشعراء وقارئهم ، وثالثاً : لأن الشعر المعاصر عانى أشد فتراته تأزماً ، وهي فترة السبعينات ، بسبب محاولات التجريب العنيف التي جرت على هذا العنصر ، أي عنصر الصورة ، بأسلوب عشوائي أحياناً ، كانت له نتائج متضاربة على الشعر الحديث..... أهنته وأرجو له استمرار النشاط في هذه الخدمة الحيوية .

إن البحث في موضوع جوهري كالصورة ، يستدعي مقاربات كثيرة مختلفة ، حسب أسلوب الباحث نفسه في تناول الموضوع ، أو حاجة الموضوع نفسه إلى أن يُبحث في هذه الطريقة أو تلك . ولذا فإن اختلاف باحثين اثنين في أسلوب تناول موضوع واسع لا يدل على تناقض في الآراء ، إنني سوف أعلق أولاً على بعض النقاط التي وردت في بحث الدكتور اليافي ، ثم أشير إلى بعض الأمور المهمة التي تتعلق بالصورة ، والتي لم يعرّج عليها الدكتور اليافي .

١ - يبحث الدكتور في مطلع دراسته أولاً كلمة « العربية » التي وردت في عنوان البحث ، فيقول إنه يستبعد من القصيدة العربية « القصيدة العالمية » . لم أفهم ما يعنيه بهذا ، فهل يعني به القصيدة المكتوبة بالعربية التي تتحدث عن إشكالات العالم ؟ ولما لم أفهم من فهم ما

\* النص الكامل للتعقيب ، وقد قدم الباحث تلخيصاً له أثناء الندوة .

يعنيه ، فلإني أرجو منه أن يفسره لي . ثم إنه يستبعد من ذلك القصيدة المترجمة ، وهذا مفروغ منه . أما استبعاده الثالث : فلقصيدة التي لاتعبر عن الأحاسيس العربية ، ولا قضايا الأمة ولا هموم الجماهير ولا تطلعات الأفراد . لقد حرتُ أمام هذا ، ذلك لأن كل تعبير يصدر عن شاعر عربي يظل شهادة إيجابية أو سلبية على هذا العصر - ولو عبرَ شاعر عربي عن «ماضٍ انقضى» ظل أحد أبناء هذا العصر العربي المليء بالتناقضات ، وأما التعبير عن «واقع مستورد» فيظل كذلك ، شهادة على عقلية وموقف ورؤيا حملها أحد أبناء هذا العصر . ولو قام شاعر منا بوصف العالم العربي بأنه «صحرا نايًا» واستدعى متقذا من وراء البحر لظل ابن هذا العصر وممثلا لأحد مناحية العجيبة . إن عصرنا العربي مليء بالبشور والتواءات في جميع مرافقه : في الحياة الاجتماعية والحياة السياسية والعلاقات الإنسانية الفردية والعامية - فلماذا لاتعتبر الشعر الذي يصدر عنه عربيا ما دمنا لم نشطب من نطاق ما هو عربي كل أولئك المارقين والعملاء ؟

٢- أما استعماله كلمة «المعاصرة» لتتنظم المعنيين الزماني والفني ، فهو إشكال اضطر إليه الباحث بسبب تنوع التجارب الشعرية التي يبعثها ، إلا أننا لانتطيع بالفعل أن نعتبر تعبير «الشعر المعاصر» دالا على القصائد التي «نحت نحوا خاصا في الرؤية والتشكيل» . ولا نستطيع أن نطرد من تحت ظلال الشعر المعاصر أولئك الشعراء التقليديين الذين يكتبون اليوم . والحق أنني أتمنى لو حاولنا في هذه الندوة الاتفاق على هذه المصطلحات : المعاصر ، الحديث ، الحدائي . إن المصطلح الوحيد الذي اتفق عليه حتى الآن هو مصطلح «الشعراء الرواد» . أما «الحديث» فهي الكلمة التي تعمل معنيين : الأول زمني فينسحب على الأدب منذ عصر النهضة ، والثاني فني ، أطلق على الشعر التجريبي في الخمسينات واستعمل بهذا المعنى تاريخيا . أما الحدائي فهي كلمة دقيقة يحسن بنا محاولة الاتفاق على مصطلحها هنا ، لأنها أطلقت أيضا على محاولات لا علاقة كبيرة لها بالحدائنة الشعرية ، وهي جديدة على الشعر العربي لم يتداولها النقد قبل السبعينات ، وانخرط تحتها الكثير من الأنماط الشعرية .

٣- نحيء بعد ذلك إلى طريقة البحث . يستثني الدكتور اليافي البحث في الطريقة التكوينية في الصورة الحديثة وعلاقة ركنيها الواحد بالآخر ، ويختار الطريقة الدلالية التي تنظر إلى الصورة كمركب نهائي... ولا يعنيه في شيء أمور مثل العلاقة بين طرفي التركيب المهم عنده هو «الدور الذي تقوم به في النص» .

إن لكل باحث أن يختار طريقته ، لأنه في مجال البحث في الصورة في الشعر العربي المعاصر ، يصبح بحث الطريقة التكوينية في الصورة ركنا جوهريا في الدراسة ، لأن إحدى



الطرق التكوينية لعبت دوراً كبيراً جداً في مسار الشعر العربي الحديث ، بحيث لا نستطيع أن نتغاضى عنه في بحث مهم كهذا ، فهو أخطر ما حصل للصورة منذ أبي تمام ، وبشكل الركن الأول من أركان التعبير الجذري الذي حصل للشعر العربي في الزمن المعاصر ، ولثقافة الشاعر العربي ، لمحاولته السيطرة على أدواته ، لجرائته على التجريب الراكلي ، وعلى الانطلاق في عالم الاختراع العجيب ، لمغامرته خارج كل قانون شعري يعرفه ، وخارج المعرفة الشعرية التي ورثها ، لتفردة الشجاع .

ثم إننا في بحثنا في مجال الصورة ، لا نستطيع إلا أن نفرّد جزءاً من البحث للصورة الشعرية عند أدونيس ، ليس كواحد من جماعة غير متماثلة ، بل كمؤسس جوهري لشورة الصورة في الشعر العربي الحديث . لقد غير هذا الشاعر وجه الشعر العربي كله بمغامرته الصورية ، فحتى لغته المتفجرة حيوية لم تؤثر كثيراً في سواه بحيث حتمت تقليدها . ومع أن الشكل عنده مهم ودينامي و خاص به ، إلا أنني لا أرى أن ما أحدثه في الشكل كان له ذلك التأثير الكبير الذي كان لمغامرته الصورية .

وإن أهم دعائم المغامرة الصورية عند أدونيس هو ما حدث للطريقة التكوينية في صوره ، فقد خضعت العلاقة بين طرفي الصورة أو حديها لتغيير جذري بسبب التباعد والغربة بين الوصف وموصوفه ، لقد جند لهذه الغاية مئات التعابير التي لم تكن مألوفة من قبل : فالشجر بحيرة للجرح ، والمدينة لها سرير نهضة ، والإبريق أصبح مراثية أو زهرة ، والميتون أفاقوا من العشب كي يبعثوا في التراب ، غملة أو كتاب . فكأنه يريد أن يغير العالم عن طريق عصف تأثيره ، كان قد تشرب الحدائث في الصورة «لم يكن حدثاً في كل شيء» بسهولة لم تتسرب إلى لغته التي ظلت في جذورها كلاسيكية ، على مغامرته الواسعة ، ولعلها أبعد لغات الشعر الحديث عن اللغة الحديثة .

أما في الصورة فقد تأثر برامبو والسرياليين وسان جان بيرسي ، واستطاع أن يدمج هذه التجربة الجمالية المعقدة ، بالتجربة النفسية المعقدة التي يعانها عربي مثقف شديد الحساسية في عصرنا هذا . ونتج عن هذا الدمج صور مجسمة بصرية سمعية حركية ذات طرافة كبيرة ، لقد أخذ عن السرياليين حبهم للمغامرة ، واهتمامهم بالأحلام ، واحتجاجهم الدائم ، ورفضهم للتقاليد في الفن والحياة ، وشوقهم إلى اكتشاف عالم جديد ، ورغبتهم في أن يوحّدوا العالم الخارجي والداخلي ، كما تشرب وجدانية الصوفيين ، ولو أنه لم يستطع أن يتمثل نبذة الحنين والشوق المتوهم الذين تميز بهما شعر الصوفيين وذلك لتغلب العنصر العقلي في شعره .

إن الحكم على إنتاج شاعر ما ، يجب أن يتبع ما نعرفه من تأثير هذا الشاعر في عصره . ومعرفتنا بالدور الذي لعبته المغامرة الصورية عند أدونيس ، تقودنا إلى فهم ما حصل للشعر منذ السبعينات ، لأنها هي الفترة التي دخل الشعر فيها في أزمة عنيفة بسبب المغامرة الصورية بالذات ، عندما انخرط عشرات الشعراء في مهمة التجريب البعيد في الصورة ، وشغفوا بهذه المغامرة وافتنّوا باختراع ماثات الصور التي باعدت بين طرفي التشبيه مباعدا كانت أحيانا متهافئة ، ذلك لأن بعض الشعراء لم يفتنوا إلى أن خلو هذا النوع من الصور من المنطق الخارجي ، أي من الوضوح المباشر ، لا يعني أن تكون هذه الصور خالية من المنطق الداخلي « ما يسميه الدكتور اليافي بالمنطق الوجداني » فهو الذي يجعل القارئ الحساس يتمثلها شعريا ، ولو لم يستطع أن يتمثلها ذهنيا .

لا أريد أن أخوض هنا في قضية الحدائث كحركة واسعة ، إلا أن تأكيد الكتابات عن الحدائث في مطلع السبعينات على الإبداع والتفرد ورفض التقاليد والأعراف الشعرية ، ساعدت الشعراء الشباب في السبعينات على أن يستجمعوا ثقتهم بقدراتهم وإمكاناتهم ، وقوّت نفوسهم وأمدتها بالشجاعة على التجريب بشكل لم يسبق له مثيل .

كانت الغرابة الإبداعية عند أدونيس وتعقيده الفني وريط كل هذا بفكرة الحدائث ، هي التي شكلت جاذبية لا تقاوم لجيل السبعينات . وأظن أن ما ساعد على هذا كانت لغة أدونيس نفسها - ذلك النبض الكلاسيكي الفحل ، وتلك البلاغة الرفيعة المستوى ، وقد برهن انسياقهم وراء تجربة هذا الشاعر وعزوفهم في الوقت نفسه عن تجربة عبدالصبور الحدائثية ، على أن العربي كان لم يزل مأخوذاً بالبلاغة وشدة الأمر ، يُجنّ حنيناً إلى النبض الكلاسيكي في الشعر .

المهم هو أن شعراء السبعينات انكبوا على التجريب ، وراحوا يغيّرون بعنف التركيب اللغوي في القصيدة ، ويضيفون قاموساً جديداً كدوا في اختراعه ، إلا أن العنصر الذي أعطاهم أكبر حافز على التجريب كان عنصر الصورة ، كانت أدوات الشعر في السبعينات قد مرنت مرونة كبيرة لشدة ما جرى عليها من تجريب المدارس الشعرية المختلفة قبلها ، ولذا فقد كانت تلك الأدوات قادرة على تقبل تجارب الشعراء المعنعة في الصورة دون صعوبة كبيرة ، وقد وجد الشعراء أنفسهم مندفعين كمن مسهم السحر ، في تلك المغامرة الصورية ، يفتنون في اختراع عشرات الصور التي تباعد بين طرفي الصورة ، فيكدسونها في الشعر تكديساً مفرعاً أحيانا وهم يستهدفون الغرابة والحدة والتعقيد ، إلا أن صورهم لم تكن دائماً ناجحة .

زاد في تعقيد الوضع الشعري ما حدث من قيام المقاومة الفلسطينية بعد النكسة . . واندفع

الشعراء في نفس هذه الفترة التجريبية الراديكالية في التقنيات ، اندفعوا يساندون الحركة السياسية ، فحدث أن تزواج التقيضان ذلك الزواج غير الطبيعي . إذ كيف بجمع في فترة واحدة بين انشداد الشعراء إلى التجريب الجمالي واندفاعهم إلى مخاطبة التأزم السياسي والعمل البطولي؟ وكيف تمثل الشعر كل هذا التناقض؟ وهكذا فقد وجدنا عندنا دفعة واحدة تجربة جمالية غاية في التطرف ، والتزاماً لأمحيد عنه بموضوع البطولة والمقاومة والشجاعة والصمود ، وهي مواضيع تحتاج إلى الخطاب الصريح والقول المباشر . لقد عرف الشعر نتيجة هذا ، كل ذلك الشد والجذب والإرهاق الذي أصبحت فترة السبعينات تشكو منه ، فحتى لو كانت التجارب الغفيرة في الصورة ناجحة فإن قلة من الجمهور القاريء أو المتلقي كانت حريّة بأن تفهم القصائد هذه . كان ذلك الصراع بين الغاية والأسلوب أعظم من أن تتغلب عليه أكثر المواهب ، وكان الشاعر يأخذ الفكرة العامة التي تكررت عشرات المرات ، فيعتمد على المغامرة الصورية ليحيي بالجدّة والطرافة ، وكان يعتقد أنه كلما كانت الصور غير مألوفة اغتنت القصيدة بها ، ولكن النتيجة كانت أن القانون الأساسي في الفن وهو الاقتصاد كثيراً ما أهمل ، إذراح الشاعر يعمل في سياق مع نفسه ومع الآخرين ، فيزحم قصيدته بالصورة تلو الصورة ، وغالباً ماتكون صورة بلا علاقة الواحدة بالأخرى . وإذا أظهر الشعراء جرأة بالغة على تقنيات الشعر ، عكسوا في الوقت نفسه تخففاً من المسؤولية - فأغلب تلك الصور كانت فاقدة للمنطق الداخلي ، وأصبحت القصائد مليئة بالحشو والإبهام ، حتى كثر الاحتجاج على هذا الاتهامك بالاختراع الصوري وكثر التشاؤم على مستقبل الشعر العربي ، وأذكر أن محمود درويش في أحد أعداد مجلة الكرمل ، كتب يقول أنقذونا من هذا الشعر ، ويتساءل : هل هذه الثمارين المعجية التي تنفر الناس هي بالفعل مثال على الشعر؟ ثم يضيف أن تجريدات هذا الشعر قد كثرت إلى درجة أنها أصبحت ظاهرة غير شعرية ، يفترس الإنتاج الطفيلي هذا كل جوهرها ، ويصف درويش هذا الإنتاج وصفاً دقيقاً عندما يقول بأنه أصبح متشابهاً حتى إن الإنسان لم يعد يفرق بينه...

غير أن النتائج لم تكن سيئة كما تنبأ الكثيرون ، أظن أن بإمكاننا النظر إلى فترة السبعينات ، وهي فترة أكبر تجريب واع في الصورة الشعرية في تاريخ الشعر العربي جميعه ، على أنها كانت أشبه بعبهة حرية يمتحن فيها الشعراء مهارتهم وقدرتهم على الاختراع ، ويقعون بالعشرات ضحايا جرأتهم وهوسهم ، غير أنه وسط هذه الفوضى بقي خط أصيل من الإبداع الحقيقي حيا ، ولو أنه كان خافئاً بعض الشيء إزاء احتدام التجريب هذا ، في الوقت نفسه وصل هذا التجريب في اللغة والصورة حد الإشباع وأصيب الشعر والشاعر والقاريء بالإرهاق

الجمالي *aesthetic fatigue* الذي قاد حالاً إلى التغيير .

وقد أصاب هذا التغيير بعض شعراء تجربة السبعينات أمثال مريد البرغوثي ، الذي تخلص من أسلوبه القديم ، وراح يكتب شعراً حداثياً في جميع عناصره : في لفته وصوره وشكله ، وأهم من كل شيء في روحه وموقفه ولهجته «أو نبرته» ، وسوف أعود إلى قضية الموقف والنبرة بعد قليل ، أما الآخرون ، فلفعل الشعر العربي خسر مواهب كثيرة لم تستطع أن تتعلم خيوط إبداعها من جديد ، بعد انفراط معركة التجريب ، وتشق طريقها نحو هذا الشعر الرائق المركز الصور ، الحاذق المعاني ، الخافت الصوت ، الذي ميّز عدداً طيباً جداً من شعراء الثمانينات . كان شعراء كسعدى يوسف في السبعينات يسبرون أغوار قدراتهم الإبداعية بعيداً عن احتدام الحقة ، وفتح لهم طموحهم نحو جمالية راقية إمكانات إبداعية كبيرة ساندتها غريزة فنية صائبة ، وما إن جاءت الثمانينات ، وفترت معركة التجريب المتعمد ، حتى كان تأثيرهم قد انتشر ، فاستفاد جيلٌ جديد من الشعراء من تجاربهم .

أما نتائج التجربة في السبعينات في مجال الصورة على الأخص ، فقد تعلم هذا الجيل الجديد منها ، وبرهن الزمن على أنها لم تكن عقيمة ، بل أنتجت خبرة تقنية هائلة ، جاءت المعرفة التقنية إلى جيل الثمانينات مثلاً لا شعورياً ، وأدركوها غريزياً أكثر مما أدركوها وعياً معرفياً ، إن علينا أن نتذكر أن هذا العصر عصر دينامي ، وأن الشعر فيه قد بلغ شبابه ، والموهبة الشعرية فيه تألقت وفتحت بسبب التنشيط وقوة النشر وكثرة اللقاءات الشعرية ... إلخ . وتبين بعد أن دخلنا في الثمانينات أن شيئاً مهماً ودينامياً قد حدث للشعر ، بعضه بسبب تلك التجربة المرهقة .

لم تعد الصورة في شعر الثمانينات - الجيد منه - غاية في عملية الإبداع تقصد لنفسها وتصدر عن كد ذهن الشاعر في تصيد عناصرها وتغريب طريقتها . واستفاد الموهوبون من وجود تيارين لغويين في الشعر ، هما : تيار اللغة البلاغية أو المعقدة التي تضرب في جذور الكلاسيكية ، وتيار اللغة الأقرب إلى لغة العصر كما في شعر صلاح عبدالصبور وسعدى يوسف ، وساعد الشاعر كثيراً ما حدث من تغير أساسي في موقفه الداخلي وروايه ونبرته أو لهجته . فقد ضعفت في الشعر النفحة البطولية واللهجة النبوية بعد أن استنفذت جميع إمكاناتها .

٤ - وهنا أجيء إلى نقطة أخرى وردت في بحث الدكتور اليافعي ، يتحدث الدكتور عن مهمة الشاعر المصيرية في عصرنا ، ويقول إنها مهمة تبشيرية رسولية يندب إليها الشعراء

أنفسهم .. بصفتها خلاصهم الوحيد . فالشاعر على حد قوله نبي العصر ورسوله مسيحه المنتظر ، مخلصه الجديد ، ويضيف «بأن مجتمعنا العربي ما زال يعيش على هامش العصر الصناعي وأنه ما زال يؤمن بسحر الكلمة ، وما زال الشاعر فيه يعيش أنه «الفولتيرية» ويعبر عنها بكل ما تطوي عليه هذه الأنا من مفهومات حول الكاتب المصلح والمبشر بأقانيمه ومبادئه وعقيدته» (ص ٢٢) .

هناك نقطتان أحب أن أتوه بهما هنا ، الأولى هي أنه لا غضاضة إطلاقاً من هذا الشعر النبوي ما دنا لانسيمه شعراً حديثاً ، وأحب أن أعرف من د . يافي إن كان يقن أن هذه الأنا في ثلاثة أقانيم : «الأنا الرسول والأنا العارف الكلي والأنا الشاعر» هي «أنا» حديثة في رأيه أم أنها تقع على حدود الحداثة؟ لو درسنا الشعراء الذين اصطلح النقد على تسميتهم بالرواد ، لوجدنا أن كلا منهم كانت عنده عناصر حديثة مهمة ، فالسياب استعمل رمز المدينة واستعمل الأسطورة والنموذج الأعلى استعمالاً حديثاً ، كما عبر أدونيس عن الرفض والرغبة في هدم المؤسسات التقليدية ، واستعمل الصور استعمالاً حديثاً أيضاً ، وهلم جرا - إلا أن عناصر أخرى في شعر الرواد لم تكن صافية الحداثة ، وأهمها عنصر الموقف واللهجة ، لقد أولى النقد الحدث اهتماماً قليلاً جداً لهذين العنصرين ، إلا أنهما هما اللذان يقررآن مصير القصيدة وحداثتها إذا ما اكتملت لها العناصر الأخرى . ولا شك أن لغة الشاعر وصوره وموقفه ولهجته جميعها مجتمعة . تعتمد على رؤيا الشاعر لنفسه وللدور الذي يتخيل أنه يلعبه . لناخذ مثلاً عبد الصبور ، هذا الشاعر المكتمل الحداثة ، فإن البطل في شعره يكافح ضد عالم معاد مليء بالخيانة والغدر والكذب والرياء ، إلا أن الشاعر إذ يصارع ضد هذا العالم ويسلط عليه أضواءه يكتشف أنه ، كإنسان يتمتع كلياً إلى هذا العالم وأن التوازن الهدامة التي يحفل بها هذا العالم إنما هي مستقرة أيضاً في وجدانه ، كما يقول ريموند ويليامز<sup>(١)</sup> ، إن لغة الشاعر الحديث لا بد أن تنازل عن مستوياتها التقليدية العالية وترفض أن تكون ، حسب قول ريتشارد شيرد<sup>(٢)</sup> ، أداة لتأكيد السيادة الإنسانية أي سيادة الشاعر هنا . وعندما يختار الشاعر أن يكون هو البطل الحرر الذي يحتفظ بسلطة القاضي ، ويرى الأشياء من عل وينزل حكمه السليبي النهائي على مجتمع ضعيف ومراء ، فهو يتعد عن روح الحداثة لأنه يظل خارج هذا العالم المليء بالشر والاستلاب . وقد أعطى ستيفن سبندر<sup>(٣)</sup> تفسيراً بليغاً لهاتين الشخصيتين في دراسته القيمة «حديثون ومعاصرون» وحلل علاقتهما بالحداثة . فتحدث أولاً عن أولئك الشعراء ذوي «الأنا الفولتيرية» (التي ذكرها الدكتور اليافي في دراسته) وقال : «إن عندهم كل الثقة بأنهم يقفون خارج عالم الظلم واللامعقولة

الذي يحكمون ضده بوضوح ويكل قوى العقل والخيال عندهم» ، وأضاف بأنهم «ليسوا جزءاً من الزمن الذي يدينونه» . ويفسر أن الأنا الفولتيرية تحاول التأثير في الأحداث ، بينما الأنا الحدائية تخضع لتأثير الأحداث عليها . الأولى : «تحاول أن تؤثر في العالم حولها» ، والثانية : «تغير العالم الذي تتعرض له عن طريق التقبل والمعاناة» . ويصف سبندر الفولتيريين بأنهم أنانيون ، يؤمنون بأنهم يستطيعون أن ينفذوا العالم من الشر ، ويقابلهم بالحدائين أمثال رامبو ، وجويس ، وبروست ، وإليوت ، فيقول إن الحدائين «إذ يسمحون لتجربة المعاناة الحدائية أن تسيطر على حساسيتهم ، سوف يدعون مصطلحات الفن الجديد وأشكاله نتيجة لتفاعلات واعية من جهة ، ومن جهة ثانية بسبب لجوئهم إلى الوعي الناقد» . إن عالماً اليوم عالم مليء بالضحايا وبالعذاب الانساني - في الغرب أصبح الإنسان فريسة الآلة والحياة التي تتحكم بها التكنولوجيا والشركات الكبرى ، وعندنا أصبح الإنسان فريسة القهر السياسي والقمع الاجتماعي وآلاف المؤامرات التي تحاك ضده كل لحظة . وقد أدرك شعراء الثمانينات بمحض غريزتهم الشعرية ، موقعهم من الحياة العربية ، كما أدرك ذلك من قبلهم شعراء كعبد الصبور ومحمد الماغوط وسعدي يوسف..... إلخ .

وأحب أن أضيف هنا أن عنصر النبوءة في الشعر ، ليس خارجاً بالضرورة عن روح الحدائية التي تجعل من النبي ضحية كسواء من أبناء الشعب ، وزرقاء اليمامة في قصيدة أمل دنقل إنما هي نموذج للنبيه المضطهدة المعذبة ، أي للضحية ، المهم هو أن لا يعتبر الشاعر نفسه نبياً !

٥ - ثمة تعليق بسيط حول ما قدمه الدكتور اليافي عن «المفارقة» إذ إنني لم أستطع أن أتبين وجه المفارقة في المثل الذي ضربه لمحمود درويش :

وأعد اضلاعي فيهرب من يدي بردى  
وتركني ضفاف النيل مبتعداً  
وأبحث عن حدود أصابعي  
فأرى العواصم كلها زبداً

فهل للدكتور يافي أن يوضح لي ما فاتني إدراكه من المفارقة في هذا المثل ؟

٦ - إن ما أستشفه من بحث الدكتور اليافي ، هو أنه ينظر إلى تطور الصورة في الشعر العربي جميعه على أنه تطور تصاعدي إلى الأحسن والأرقى . . صحيح أنه استدرك هذا في نهاية بحثه فأكد أن «نظم الشعر وقوانينه ونظرياته وأنماط قصائده» ستغير ، إلا أنه ، في صلب البحث أشار مراراً وتكراراً إلى «الصورة التقليدية» كصورة تخطاها العصر الحديث إلى الأرقى ،

وكان عنده رفضاً ضمنياً للصورة الشعرية القديمة ، قد أكون مخطئة في استخلاصي هذا ، فإن كنت كذلك فأرجو المَعْدَرَة ، وإنما يعود تحفظي إلى تكرار الهجوم منذ الخمسينات على هذه الصورة ، وعلى تقنيات الشعر القديم ، حتى قرّ في عقول الناس وقلوبهم أن القديم كان أقل من المعاصر في مجال التقنيات بدرجات كثيرة ، فهل ترى تتفاوت القمم الإبداعية قيمة من عصر إلى عصر؟ وهل يصل الشعر في ذرواته المعاصرة مكاناً أعلى مما كان عليه في ذرواته العباسية والجاهلية؟ وقد انتخب عدد من النقاد المعاصرين نوعاً خاصاً من الصور ، فأعطوه مثلاً شاملاً لتردي الصورة في الشعر القديم ، وقد قرأنا مثلاً على ترديها تشبيه ابن المعتز الشهير للهلل بالزورق . فهو تشبيه الحسي بالحسي والصورة في الشعر القديم ، لذلك ، هي حسيّة مادية مباشرة .

هل يصدق كل هذا على الشعر القديم جميعه؟ هذا أولاً ، وثانياً هل توقف النقد المعاصر أمام ظاهرة الصورة الحسية هذه التي أبدعها ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) ومن بعده الصنوبري (ت ٣٢٤هـ) وابن وكيع التنيسي (ت ٣٩٣هـ) وسواهم في الشرق ثم عشرات الشعراء في الأندلس؟\* هل توقف هذا النقد أمام تكرار هذه الظاهرة فدرسها وحاول النقد أن يتأكدوا من أنها كانت بالفعل صوراً متريّة ، قليلة القيمة الجمالية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ذات شقين : الأول أن هذا النوع من الصور اتخذ من العصر العباسي وفي الشعر الأندلسي في نفس الوقت تقريباً ، شكل حركة جمالية مهمة ، لعلها أقدم الحركات الجمالية في تاريخ الشعر الذي نعرفه في العالم - ونحن لا نعرف إلا جزءاً يسيراً من ثروة الإنسان الشعرية عبر التاريخ - كان نزوعاً نحو جمالية خاصة ، بعيداً عن التجربة الإنسانية والعاطفة والأفكار ، إنه لصحيح أن علاقة الفن بالتجربة الإنسانية تبدو علاقة طبيعية ، وأن التواضع عليه هو أن الفن انعكاس للحياة وتصوير للوضع الإنسانية ، غير أن تاريخ الفن لا سيما في العالم الحديث الذي لا نعرفه - قد سجل حركات ركزت على المنحى الجمالي للأشياء ، وتحررت من التفعية والالتزام بالإنسان وأوضاعه .

لم يلحظ النقط الحديث عندنا ، حسب معرفتي - أن فن النوريات والروضيات والربيعيات كان يشكل حركة جمالية مهمة لجأ إليها الشعراء لأسباب فنية ونفسية متعددة . وإجمالاً ، تضافر النقد على الانتقاص من هذا الفن . كان قد سبقهم إلى هذا عدد من المستعربين

• الصورة الحسية أي تشبيه الحسي بالحسي ، موجودة أيضاً بكثرة في الشعر الجاهلي ومابعده وفي نماذج من الشعر العالمي - إلا أنني أتكلّم هنا عن حركة جمالية خاصة كما سيلي .

أمثال إميليو غارثيا جومز<sup>(١)</sup> الذي ترجم جزءاً غير قليل من هذا الشعر إلى الأسبانية .

غير أن هذا الرفض لحركة جمالية خالصة ، كان إقاراً للنظرية النقدية والشعرية عامة ، وللشعر العربي خاصة .

لنسم هذا الفن الذي أصبح أسلوباً خاصاً في الشعر<sup>(٢)</sup> «فن الرسم بالكلمات» . كان أكثر ما رسم هو الصور السكونية ، ولو أن ذلك تطور عند ابن خفاجة (٤٥١-٥٣٣) ، خاصة الذي أغنى الشعر العربي بعدد كبير من الصور المليئة بالحركة والحيوية كان بعضها ينتمي ، بسبب موضوعيته الكاملة وخلوه من تدخل العاطفة والتجربة إلى هذا الفن كمقطوعه يصف أرنبا وكلب قنص (في «ديوان ابن خفاجة» تحقيق سيد مصطفى غازي ، الإسكندرية ، ١٩٦٠ ص ١٤٧) كما في وصفه للمعركة (ص ٢٥٣) . غير أن ابن خفاجة جاء أيضاً بمقطوعات يصف فيها الأشياء الساكنة ، كقوله يصف النارينج :

ومحمولة فوق المناكب عزة  
لها نسب في روضة الحزن معرقُ  
رأيت بمرآها المنى كيف تلتقي  
وشمل رياح الطيب كيف تفرقُ  
يضاحكها ثغر عن الشمس واضح  
ويلحظها طرف من الماء أزرقُ  
وتحكى بها للماء والنار صورة  
تروق فطر في حيث يفرق يحرقُ

هذه صورة جيدة لفن النوريات الذي أتحدث عنه . كانت الصور في هذا النوع من الوصف أنيقة معقدة التركيب ، حتى عندما كانت تصف أشياء غير جميلة في حد ذاتها ، كوصف ابن شهيد للبرغوث ووصف ابن حمديس للبق والبعوض والعقرب ..... إلخ . ذلك لأن مذهب هذا الشعر لم يكن وصف الأشياء الجميلة فقط ، بل وصف الأشياء بأسلوب جميل . وفي النوريات كان وصف الشاعر للأزهار ينحصر بالزهرة ، يراها في وجودها المستقل ويتفحصها على حدة تفحص المشرح . فتجيء الصورة مكثفة بذاتها . ولم تكن للصورة أية

---

(١) أقول : «أسلوباً خاصاً» لا «نظراً» لأن الأبياء في الفن تكون قصيرة الأمد ، أما هذا النوع من الشعر فقد استمر

عدة قرون .



غاية سوى وجودها ، فالشاعر في هذه المقطوعات لم ير الطبيعة كفيض غامر ، أو كامتداد ميتافيزيقي ، أو كعالم مليء بالألغاز ، ولذا فرغم التزامه الكامل بجمالية الصورة ، كان لا يقدر موصوفه ولا يربط الطبيعة بأي قانون أخلاقي أو تعليمي أو رؤيائي فلسفي للكون ، ولم يجد فيها أي دلالات رمزية أو علاقات أسطورية . كانت الصورة عالماً مستقلاً بذاته وامتحاناً لبراعة الشاعر وإتقانه لفنه ، وكان التزامها الوحيد للفن وحده .

لقد تحدثت بإسهاب أكبر عن هذا الفن في دراستي للشعر الأندلسي في الكتاب الذي حررت حول «تراث أسبانيا المسلمة» . المهم في هذا المجال هو أن النقد الحديث عندنا قد يستفيد من العودة إلى هذه الحركة المهمة في القرون الوسطى ، فيرى أبعادها الفنية ودلالاتها ، أولاً : لأهميتها كحركة جمالية حدثت في الشعر العربي ، عندما كان الشعر عندنا وعند سوانا من الأمم ، مكرساً لخدمة الحاكم أو القبيلة أو الدين أو الأمة ولرواية الأحداث ، وثانياً : لأنها تستحق الدراسة فنياً ومحاولة اكتشاف الأسلوب البارع الذي تغلب فيه الشاعر على مصاعب هذا العمل ، إذ إن الوصف يظل من أصعب الممارسات التقنية ، ولذا فقد عده النقد القديم أحد أركان الشعر الجيد الأربعة (حسب المزرباني في «الموشح» ) ، وعدوا ذا الرمة ربُّع شاعر لأنه لم يبرع في المديح أو الهجاء أو الفخر ، وبرع في الوصف وحده . وثالثاً : لأن هذا النوع من الشعر استطاع أن يؤثر في عدد من أهم الشعراء الإسبان في عصر النهضة الأوربية وفي العصر الحديث .

في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، جمع ابن سعيد المغربي الأندلسي عدداً طيباً من هذا النوع من القصائد أو المقطوعات في كتاب «رايات المبرزين وخوايات المميزين» ، وأغلبها من الشعر الأندلسي ، وقد قام بترجمة قصائد هذا الكتاب إلى الأسبانية المستشرق الإسباني إميليو غارثيا جومز (نشر عدداً منها في سنة ١٩٢٨ وسنة ١٩٢٩ ثم أصدرها في كتاب سنة ١٩٣٠)<sup>(٤)</sup> . وقد لفتت ترجمته الدقيقة الحساسة أنظار معاصريه من شعراء أسبانيا أمثال رافائيل ألبرتي<sup>(٥)</sup> ، وفيدريكو جارتيا لوركا . وقد قال ألبرتي في مقابلة أجرتها معه مؤخراً إحدى الباحثات : إن هذا الشعر المترجم «كان كشفاً عظيماً له ، أثر في شعره كثيراً ، إلا أنه أثر أكثر في شعر لوركا الذي كتب كتاباً من القصائد سماه «الديوان» ، ولم تكن قصائده فيه ممكنة لولا كتاب جومز . وأضاف ألبرتي أنه دهش كثيراً لهذا الشعر الذي لم يكن قد ترجم من قبل إلا ترجمات ضعيفة ، إلى أن ظهر فجأة كتاب جومز وأعطى معنى جديداً لما يجب أن تكون عليه الترجمة الشعرية ولما يجب أن يكون عليه الشعر» . ويضيف أن الكتاب «فتح أعيننا إلى كل ذلك التاريخ الأندلسي وقرّبه منا حتى إنه شغل ذهني بأولئك الكتاب ، بأولئك الأندلسيين .. الذين

ولدوا في أسبانيا ، إن أولئك الشعراء الممتازين يصلوننا وصلا مكينا بكتابنا في العصر الذهبي (القرنان السادس عشر والسابع عشر) ، ولو قرأ الإنسان الشعر العربي الأندلسي بدقة ، ذلك الشعر المليء بالاستعارات والصور المصغرة *miniatures* ، لوجد ذلك التواصل المستمر مع الشعر الذي لحقه ، مع شعر جونجورا<sup>(١)</sup> وسوتودي روخاس<sup>(٧)</sup> ومع شعرنا أيضاً .

وقد نال هذا النوع من الشعر الأندلسي اهتماماً مجدداً في السنوات الأخيرة في أمريكا ، فصدرت له ثلاث ترجمات ممتازة إلى الإنجليزية ، ترجمة أولاً عن العربية الدكتور جيمس بيلامي<sup>(٨)</sup> أستاذ في جامعة ميشيغان بالاشتراك مع باتريشا أوين شتانير<sup>(٩)</sup> - ١٩٨٩ ، وكانت ترجمتهما عن العربية في كتاب ابن سعيد ، كما ترجمت منتخبات منه نقلاً عن أسبانية كتاب جومز ، مترجمة متميزة جداً هي كولا فرانسيس<sup>(١٠)</sup> ، ورغم أنها نقلت هذا الشعر عن ترجمة أسبانية ، إلا أن ترجمتها كانت مبدعة ودقيقة في أغلبها . وصدر كتابها أيضاً عام ١٩٨٩<sup>(١١)</sup> .

ثم قام الدكتور الشاعر كريستوفر ميدلتون<sup>(١٢)</sup> ، بترجمة مختارات من هذا الشعر عن الأسبانية أيضاً ، بالاشتراك مع لنتيشيا جاززا فالكون<sup>(١٣)</sup> ، وسيصدر كتابه هذا العام .

أقول هذا لأذكر للنقاد العرب الذي شطبوا هذا الشعر أن الإبداع ، على جميع أنواعه ، يظل خالداً ، ولابد أن يجيئه عصر يعيد اكتشافه ، وأنه لا ينتمي فقط إلى الناطقين باللغة التي كتب فيها ، بل إلى العالم جميعه .

هذه بعض النقاط التي سنحت في بالي لدى دراسة بحث الدكتور اليافي ، أرجو أن تكون إضافة بسيطة لبحث غني كثير الفائدة .

□ قائمة بالاسماء والعناوين الأجنبية □

1. Raymond Williams. See *Modern Tragedy*, Stanfor, 1966, p.p. 98-100.
2. Richard Sheppard, "The Crisis of Language" in Bradbury and McFarlane. *Modernism, 1930-1980*, London, 1987, p.333.
3. Stephen Spender, "Moderns and Contemporaries", in Irving Howe, *The Idea of the Modern*, New York, 1967, pp. 43-4.
4. Emilio García-Cómez. See his *Poemas Arábigoandaluces*, 1930.
5. Rafael Alberti.
6. Luis de Gongora, (1561-1627), Spain's greatest Renaissance poet.
7. Soto de Rojas; 17th century poet.
8. James Bellamy. See *Banners of the champions, an Anthology of Medieval Arabic Poetry from Andalusia and Beyond*, Madison, 1989.
9. Patricia Owen Steiner.
10. Cola Franzen. See *Poems of Arab Andalusia*, San Francisco, 1989.
11. Christopher Middleton and Leticia Garza-Falcón. See *Andalusian Poems*, Boston.

## □ دكتور الباز : رئيس الجلسة □

شكراً للأستاذة الدكتورة سلمى الخضرا الجيوسي على تعقيها ، وفتح الباب للنقاش كما جرت العادة . وسعدنا أن نتلقى الرغبات بالنسبة للذين يتفضلون بتوجيه الأسئلة أو المداخلات ، فنحصل على الأسماء . نبدأ الأسئلة ، ونرجو أن يكون حديث كل من الإخوة في حدود ثلاث دقائق ، حسب العرف الجاري ، حتى لا نثهم بمخالفته .

## □ أ . أحمد الطريق أحمد □

في البداية ، أعترف بأن بحث الأستاذ الدكتور نعيم اليافي . قد التزم فيه صراحة الأستاذ الأكاديمي بكل معنى الكلمة . من العنوان حتى آخر ورقة فيه . وهذه محمداً أكاديمية محمد له . والفكرة الأخرى التي أريد أن أطرحها مجدداً هي أنني كمغربي ، حين أستمع إلى بعض البحوث ، أشعر بأن هناك قطعة معرفية بين الشرق والغرب . بيننا وبينكم ، لماذا ؟

هذه القطعة - وليس مسؤولاً عنها المشرق أو المغرب - تتجلى في تغيب الحضور المغربي في أي بحث . فمثلاً ، الصورة في القصيدة المعاصرة ، كانت الإحصائية من مصر وسوريا ولبنان والعراق وفلسطين . هذه ظاهرة أشعر بها بروح من الحسرة كنوع من القطعة المعرفية بيننا . بين المشرق والمغرب ، والمسؤول عنها ليس نحن ، بل هناك مجموعة من العوامل .

وفي هذا الإطار كذلك ، عندما - مثلاً - تأمل الشعراء الرواد الذين استشهد بهم الكاتب الباحث أرى أن هذه التمثيلية من حقه ، فمن حقه أن يختار من هنا أو من هناك . ولكن هل هذه التمثيلية خاضعة لخلق مسبق ؟ . أم خاضعة لمقياس يراه الناقد الباحث أمام عينه ؟ . فعندما نقول مثلاً : هناك نزار قباني - فأنا أقول لماذا يُستبعد شاعر آخر رغم الخلاف الأيديولوجي الحادث بيننا . فأنا أرى أن سعيد عقل مثلاً هو أكثر حداثة في الصورة الشعرية من نزار قباني . هذا بإطار التمثيلية .

النقطة الأخرى - عندما تتبع بحث الدكتور اليافي . كنت أراه في النهاية يرشح بمقاربة النص الأدبي بما يسمى بالمنهاج التكاملي ، فإلى أي حد كان الباحث مقتنعاً بهذا المنهج التكاملي في مقارنة النصوص الشعرية خاصة في المحور الموضوع وهو الصورة الشعرية ؟ ...

النقطة الأخرى التي أريد طرحها مجدداً أيضاً حول الصورة الشعرية التي تناولها كل من الباحث الدكتور اليافي ، والمعقة الدكتورة سلمى . ووقع النقاش حول أدونيس مثلاً كحدثي

مجدد في الصورة ، أدونيس مثلاً عندما ناقشه في هذه القضية . نراه ينهل من منهلين . المنهل الصوفي كما قالت الدكتورة سلمى . والمنهل الحدائي الغربي الفرنسي ، لكننا عندما نتعمق في أصالة هذه الصورة ، نراه أحياناً إما مترجماً ، وإما ملقفاً ، وإما غير ذلك ، وأنا أشير هنا إلى الكتاب الذي صدر مؤخراً حول هذه القضية لكاطم جهاد .

نقطة أخيرة على البحث . . وهي إلى أى حد كان الباحث متأثراً بالمنهج الصوفي في مقارنته؟ . . خاصة وأنه يستعمل الصورة الإرشادية . ويستعمل كذلك الكشف ، وما إلى ذلك . فهل هذه الصورة إرشادية؟ . . هل هي تناص مع اللغة الصوفية؟ . . أم هي انطلقت صدفة في البحث؟ . .

#### □ دكتور عبد السلام المسدي □

لي قضية محيرة . سابقة لندوتنا ، تأكدت مع بداية الندوة ، بل ومع الأبحاث . واحتدت بمحور المعارضات . ولم أجد لها خيراً من بحث الدكتور اليافي إطاراً للبسط . وسياقها أني أعرضها من الموقع اللغوي الضيف على محفل النقاد أساساً . . . هل من الممكن إعادة إنتاج الصورة الإبداعية؟ . .

أبحاثنا النقدية وصلت درجة من الدقة في تفكيك استراتيجية الصورة ، وفي بيان خلفية بناء الصورة الإبداعية . سياقنا في هذه الندوة كأنما يحملنا - واعين أو غافلين - على أن تحليل بناء الصورة . أفضى إلى القول ضمناً بإعادة . أو بإمكان إعادة إنتاج الصورة . أسأل هذا وتحديداً من موقعي ، لأني - والدكتور أحمد مختار عمر قد لا يخالفني في ذلك - أننا في مجال البحث اللغوي . نحسم الأمر بأنه لا مجال إطلاقاً لإعادة إنتاج الدلالة ... قد تعيد إنتاج الدلالة في مستوى المعنى المثال ، في مستوى السياق التركيبي للغة ، ولكن يتعذر قطعاً إعادة إنتاج الدلالة اللغوية بحكم البعد الثالث . وهو السياق المقامي . فهل أيها النقاد ... بمنطوري اللغوي - هل في تسليماتكم أن الصورة الإبداعية يمكن إعادة إنتاجها؟ . .

#### □ دكتور جابر عصفور □

أود في بداية هذا التعقيب أن أوجه تحية خاصة إلى الباحث الدكتور اليافي والمعقبة الدكتورة سلمى .

فالدكتور اليافي في الحق ، صاحب أول مدرسة متكاملة صدرت في النقد المعاصر عن

الصورة الفنية . وهو الذي استهل هذا الطوفان من الكتابات الذي جاء بعده عن الصورة الفنية ، ذلك لأنه قد فرغ من أطروحته للدكتوراه عن الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، في أواخر الستينيات - ومنذ أن فرغ من أطروحته التي أصبحت كتاباً ، والكثير من الكتابات العربية تحذو حذوه فيما فعل . فهو يستحق منا التحية لدوره الرائد في هذا المجال ، وأنصوّر أن هذا الدور الرائد هو الذي يدفعني إلى السؤال الأول وهو ألم يأت الوقت لأن نستقل من مصطلح الصورة الذي استعاره النقد الأدبي من مجالات أخرى مغايرة ، إلى مصطلح أكثر تحديداً يرتبط بطبيعة ما نلح عليه الآن من أن الشعر نشاط لغوي ؟ ... وبذلك هذا المصطلح الذي هاجمه مجموعة من النقاد المبكرين مثل (هاي إيرتشنز) نفسه ؟ ... أما أن لنا أن نركز أو نبحت عن مصطلح آخر أكثر خصوصية يفضي بنا إلى تحليل أكثر حميمية وصميمية في داخل النص الشعري ؟ ... وإلا فإن التركيز على مصطلح الصورة بأبعاده التي أصبحت قديمة جداً يمكن أن ينتهي بنا إلى نوع من التعميم بدل التدقيق . نحن نلاحظ الآن في الكتابات الأجنبية ، أن مصطلح الصورة وما يرتبط به أصبح نادراً إلى أبعد حد ، فلم نعد نسمع عن « إيمج » أو « إيمجوري » بقدر ما أصبحنا نسمع مثلاً عن « الميتافور » وما أشبه ذلك ، وهذا يرتبط بالملاحظة الأولى ، أو السؤال الأولي ، وليس هناك أجدر من الدكتور اليافي للإجابة عن هذا السؤال .

السؤال الثاني ، وهو يرتبط بالنماذج التي اعتمدت عليها الدراسة . وللأسف لم أقرأ البحث في نصه الأصلي ، وإنما قرأت الملخص ، ومن هنا أطرح سؤالاً استفسارياً . هل النماذج المأخوذة من شعر صلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وخضّور ، وأمل دنقل ، ألا تمثل تناقضاً بين اتجاهات متضادة ؟ وإذا صح هذا السؤال ، وأنها تمثل بالفعل اتجاهات متنافرة ، لأتني لأستطيع أن أضع صلاح عبد الصبور بجوار أدونيس وأنا مطمئن ، فهناك تضاد لاقت للاتباع بينهما ، فإذا كان هناك تضاد ، ألم يكن من الأفضل أن أتحدث عن تيارات متصارعة أو متضادة في الشعر المعاصر ، بدل أن أجمع نماذج من الشعر المعاصر في سلة واحدة على نحو يوهّم بأن هذا الشعر كيان متجانس ؟ ... أنا أفهم أن يصف هذا الشعر على هذا النحو ، خصوصاً الذين لا يعرفونه ، ولكن الذين يعرفون هذا الشعر ، ويعرفون حق قدره ، أنصوّر أنه من الأفضل أن يبحثوا في داخله عن تيارات هي قائمة بالفعل ، ويكشفوا عن خصوصيتها . وعن تصارعها ، هذا إذا نظرنا للمسألة على مستوى تزامني . لكن إذا نظرنا إلى المعاصرة نفسها التي يستهل بها البحث ، فهنا أسألك ... هل يمكن أن أتحدث عن الشعراء ابتداء من بدر شاكر السياب وانتهاء بما بعد مريد البوغوثي ؟ على أنهم كتلة واحدة معاصرة ؟ ...

لو أخذنا المعاصرة بالمعنى الزمني وهي أنها ربع قرن . ألم يمر أكثر من ربع قرن ؟ ... ألم يحسن الألوان لأن نفرق في داخل الشعر المعاصر بين تيارات متتابعة ، متلاحقة ، وليس فقط بين تيارات متعاصرة ؟ ...

أما بالنسبة للأخ الذي تحدث عن المغرب - وسمح لي أن أشاكسه - ليست هناك قطيعة معرفية بين المشرق والمغرب ، وإنما هناك اتصال وثيق ، لأن هذا البحث إذا كان قد فاتته مثلاً أن يتحدث عن أحد من المغرب ، فقد فاتته أيضاً أن يتحدث عن عبد العزيز المقاتلح من اليمن ، وعن قاسم حداد من البحرين ، وعن غير هؤلاء كثير ، وهذا يقودني إلى السؤال : ألم يركز هذا البحث صفة المعاصرة ، ويقصرها وينتهيها بحدود الستينات ولم ينظر إلى ما حدث في الشعر من تغيرات جذرية بعد الستينات ؟ ... وهذه الأسئلة أو الملاحظات أطرحها على الأخ والصاديق الدكتور اليافي ، وهي أسئلة تقودني إلى سؤالين محددين للدكتورة سلمى . السؤال الأول خاص بـ «الأنا الفولتيرية» وأنا أعلم بالطبع مصدر هذه «الأنا الفولتيرية» وهي قادمة من «ستيفن سبيندر» في تفرقة بين المعاصر والحديث ، لكنني أسأل بإيجاز ، ألم يحسن الوقت لأن نبحت عن صيغ نعرف بها مجموع الأحداث العربية ، وتكون هذه الصيغ ليست استجابة لنموذج الحدائة الأثني من وسط أوروبا تحديداً ؟ . .

والسؤال الثاني والأخير ، أين البحث الحقيقي عن شعراء السبعينيات ، وما الذي يميزه حقاً عن الشعراء السابقين ؟ . .

#### □ دكتور أحمد درويش □

سأتحدث عن مصطلح واحد ، ومشكلة المصطلحات ، مشكلة الكتابة النقدية الحديثة ، وأنا أعترف أن كثيراً مما يكتب في النقد العربي الحديث ، يستغل فهمه علي وعلى كثير من القراء بسبب المصطلح الذي أحياناً نتعجل باختياره .

وفي بحث الدكتور اليافي مصطلح يرد كثيراً جداً في الكتابات النقدية ، وهو مصطلح «الانزياح» ، الانزياح ، تعبير عن خاصية شعرية تقابل الخاصة النثرية للكلام العادي ، ولابد أن أقول إن هذا المصطلح ، مصطلح «ثقل الدم» ، وغير مناسب للغة الشعر ، وقد واجهتني هذه المشكلة وأنا أترجم كتاباً عن لغة الشعر لـ «جان كوي» منذ حوالي ثماني سنوات ، كانت المشكلة أن المصطلح الأساسي الذي يعبر به عن لغة الشعر في مقابل لغة النثر هو «إيكار» ، وفكرة أن النثر له معدل عادي ، وأن الشعر خروج أو انحراف عن ذلك المعدل ، وعلماء الإحصاء يترجمون

غالباً كلمة «إيكار» بالانحراف ، وهي الترجمة البسيطة جداً . لكنه واضح أيضاً أن مصطلح انحراف يحمل دلالات خلقية ، فإن يكون الشعر انحرافاً فهذه مشكلة أخرى .

وقد بدا لي وأنا أتأمل فكرة المصطلح أنه ما دامت فكرة الإيكار هي الخروج على المعدل العادي في التركيب . فإن التعبير العربي القديم يعتبر المجاوزة بالمعنى الذي كان موجوداً قبل المجاز ، المعنى الذي استخدمه أبو عبيدة «معمّر بن النثى» عندما كتب أول كتاب في بداية القرن الثالث ، عن أنماط التعبير التي تخرج بطريقة أو بأخرى عن النمط العادي .

عندما يعبر عن المفرد بالثنى فهو مجاز . وعندما يعبر عن المفرد بالجمع فهو مجاز ، وعندما يُستخدم في الالتفات في الضمير فهو مجاز . فإذا كان المجاز قد دخله نوع من اللبس لدخوله في علم البيان مقابلاً للحقيقة . فإن المجاوزة تظل مصطلحاً قابلاً ، وأن نقول إن الصورة مُجاوزة بالقياس للغة العادية . وإن الشعر مجاوزة بالقياس للغة الشر أفضل - فيما أرى - من أن يقال هناك انزياحان : انزياح مقبولاً ، وانزياح غير مقبول .

وبصراحة ، لا تذكرني كلمة «الانزياح» إلا بانزياح الهم عن القلب ، وتلك كلمة أثقل من أن تدخل ميزان الشعر ، وعندنا في اللغة رحابة يمكن أن نجد بها حلاً لهذا المصطلح وغيره .

#### □ دكتور حسن فتح الباب □

استمتعت ، بل أفدت كثيراً من محاضرة الدكتور اليافي ، وأيضاً من التعقيب ، بل من البحث أيضاً الذي استمعنا إليه من المعقة الدكتور سلمي الخضرا التي افتقدها عالم الشعر بسبب انشغالها بالمشروعات الثقافية . وأنا ليس لي في الحقيقة إلا ملاحظة ، أو تساؤل ، أو استعمال ، أود أن أستفيد منه فالدكتور اليافي وهو متخصص في هذا الموضوع - موضوع الصورة الفنية في الشعر ، يقول : «من المحتمل أن تكون الصورة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا الاستبطان» .

فقط أريد أن أستعلم ، هل فعلاً الصورة الشعرية هي الأداة أو التقنية الوحيدة لخلق شعر يستحق هذا المعنى ، وهذا القول ؟ ..

إننا عندما نقرأ الشعر المترجم لشاعر حقيقي فإنه يتفد إلى أفئدتنا وربما تكون أشعاره بسيطة جداً ، وليس فيها أية صور ، لكن الشعر شعر .

الشعر الياباني مثلاً ليس فيه صورة ، ومع ذلك - وهو مجرد علاقات بين ألفاظ - فإنه



يصل من خلال الرؤية الواضحة للشاعر إنه من الجوهر الإنساني ، يوصلُ تجربته إلينا رغم أنه يفتقد اللغة . لأن الشعر تُرجم ، ويفتقد الصور ، ويفتقد الموسيقى ، ومع ذلك يبقى الشعر شعراً .

و «الأمدي» قال بهذا المعيار منذ أكثر من ألف عام ، قال : «ترجم الشعر إلى لغة أخرى فإذا بقي منه شيء ، فهو شعر ، وإذا لم يبق منه شيء ، فهو ليس شعراً» . . وهذا الكلام خطير فعلاً لأن الشعر هو فن اللغة ، فن لغوي في المقام الأول . وإذا كانت اللغة تُفقد بالنقل إلى لغة أخرى ، ويمكن أن نترجم من اللغة الوسيطة الثانية ، ومع ذلك تبقى عناصر في هذا النص أو في هذه القصيدة وتشغلنا . وتمثل همنا ، وتستمر أمداً طويلاً قبل أن تموت ، لذا يجب أن نعيد النظر في أفكارنا ، ولا نقول مثلاً إن الصورة هي العنصر الوحيد ، أو الوسيلة الوحيدة . هي عنصر مكمل ، وربما تُغني عنها عناصر أخرى كالموسيقى ، بل إن هناك أمراً لم يتناوله النقاد . ما هذه القوة الروحية التي يشعها نصٌ لشاعر عظيم بعد ترجمته إلى لغة أخرى ؟ . . وفقد التشكيلات الموسيقية والعروضية واللغوية . . إلخ ؟ . أنا أريد أن أستعلم ، وأريد أن أستفيد ؟ . .

#### □ دكتور محيي الدين صبحي □

الواقع أنه بقدر ما كان بحث الدكتور اليافي مستفيضاً ، ومفيداً ، مؤسساً حق التأسيس على قيم نقدية . بقدر ما كان تعقيب الدكتور سلمى استفزازياً ، وياغياً تكريس «لأدونيس»... في ندوة جمععتني مع أدونيس . قال لي بالحرف «أنا أكثر الشعراء العرب تأثيراً في الشعراء الشباب» - وهذه الملاحظة كررتها الدكتور سلمى - فأجبت : «لأن شعرك لا يقوم على أساس . فأني شيء يقول الناشئ أو يفعل له جوازاته ، فأنت «كلاسي» ، «رومانتي» ، «رمزي» ، «سيريالي» ، «فوضوي» ، «صوفي»... هذه عديمة فنية - وليست «نحرراً ولا إبداعاً» .

ثانياً . إن مفهومات أدونيس مُتجاوزة . يعني إن كان يدعو إلى السيريالية ، فقد ماتت منذ خمسين عاماً وانتهت . وإن كان يدعو إلى الصوفية ، فقد ماتت منذ ألف سنة ، فماذا بقي من السيريالية والصوفية ؟... بقي هذا العروج إلى المطلق الذي يحويه الشعر ، ويحويه كل شعر قبل السيريالية والصوفية ويعدهما .

ثم أيضاً... استندت الدكتور سلمى إلى حالة لا تقوم على أساس أيضاً ، تشابه شعر أدونيس وهي إحالة إلى القاريء الحساس ، هذا يعتمد عليه «ريتشاردز» أيضاً من إن القاريء الحساس هو الذي يحكم - والقاريء المثقف الخبير بأساليب الشعر... هذه إحالة مرفوضة تماماً لأنه لا يمكن تحديدها .

صحيح أن الرجوع إلى «هزة الطرب» أو... أو... وكل شيء في النفس هو جوهر الحكم النقدي ، الاستجابة ، ولكن التذوق ليس مقياساً نقدياً ، هو مقياس فردي ، ولا يمكن نقله ، فأنت حين تتذوق الملح ، أو اللحوم ، أو الشعر ، لا تستطيع أن تنقل هذه التجربة إلى أحد ، فهي تجربة مغلقة ، وبالتالي ، فالقاريء الحساس لا فائدة منه في عالم النقد .

أما بالنسبة لقولها إن أمريكيا تقبل عشر قصائد ، فأنا قد دُعرت . لسبب بسيط جداً ، أنه صار المقياس ، أي أن إسقاط اللغة ، وإيقاعاتها ، وإيحاءاتها ، صار المقياس لقبول القصيدة . أعتقد أن الكثيرين قد قرأوا كتاب «بلاشير» عن المتنبي ، فرغم شروح عديدة للمتنبي ، ورغم لودعية «بلاشير» وموسوعيته ، فقد أحصيت أكثر من ستة مواضع لم يستطع «بلاشير» أن يتذوق فيها شعر المتنبي .

#### □ دكتور محمد فتوح أحمد □

أفدت كثيراً من التقسيمات المنهجية التي قدمها الباحث الدكتور اليافي للصورة ولكن كثرة التقسيمات ينسي بعضها بعضاً ، ولذلك أخشى أنه لا يبقى في ذهني سوى افتراض أن البحث قد انصب على ما يدعى بـ الصورة المجهريّة ، «الصورة الصغرى» ، على اعتبار أن ثمة صورة كبرى معادلة لمجملة القصيدة ، والقصيدة في هذا التصور تكاد تكون صورة كبرى ، وحتى هذا التصور الأخير أصبح منسوخاً بجدلية ربما تحمل في ثناياها عوامل متناقضة وتفسيرات متناقضة . أو يقال بأنه بقدر ما تزداد القصيدة حداثة ، بقدر ما تقل صورتها ، لأن الصورة تجسيد ، بينما الرمز والإيحاء وعملية التقنع التي تعتمد عليها القصيدة الحديثة هو تجريد . فهذه جدلية تحملها القصيدة الحديثة في ثناياها .

الأيمن في هذه الحالة أن ننظر من مدخل أمثل . وهو أن نعتبر - لأن نعتبر فقط - بل أن ندخل إلى القصيدة من حيث كون الصورة مستوى أو غلافاً من الأغلفة التي تغلف القصيدة ، وساعاتها سوف تكون بإزاء مستويات عدة تعلمونها جميعاً ، مستوى الصوت ، والصيغة ، والدلالة ، حتى نصل إلى مستوى الصورة ، قد يكون مثل هذا المدخل أمثل من وجهة نظر القصيدة الحديثة .

ما أشار إليه البحث من تقسيم القصيدة إلى قصيدة غنائية ، وقصيدة درامية ، وقصيدة متكاملة . أخشى أن الإنسان قد يقع في هاوية التقسيم الحاد لبعض الأنواع وأنماط الشعر المعاصر بهذا الشكل ، والمسؤول عن ذلك هو «ت . س . إلويت» حينما فرّق تفرقة الشهيرة بين درامية

الشعر . والشعر الدرامي . مع أن كل قصيدة حديثة لا بد أن تتعدد فيها الأصوات ، بحيث نجد فيها ما هو غنائي ، وما هو درامي ، لأن الكل يتفاعل على مستويات عدة . لكي يخرج في النهاية ما يدعى بالقصيدة . تعدد الأصوات بدلاً من تعدد جرات المعاني بهذا الشكل ، حيث نميز في القصيدة الواحدة بين ما هو غنائي - أو في الشعر حتى - بين ما هو غنائي ، وما هو درامي ، وما هو متكامل .

وتعقياً لما ذكرته الدكتورة سلمى ، وما أشير إليه في هذه الندوة من تجاوز أدونيس ، فأنا أخشى أن أقول أيضاً إنه مسبوق لا متجاوز فقط ، لأن عملية العلاقة ، أو إزاحة العلاقة بين الصفة والموصوف ، وتعطيل الدلالة ، واستعمال المهجور ، والتخفيف من أدوات الربط في الجملة الشعرية ، كل هذه الأثماط التي أشير إليها في بعض المؤلفات . سبق إليها أدونيس ، ولنا في «سعيد عقل» ، و«صلاح ليكي» و«صلاح الدين الأسير» مثال ، ومن بعض النماذج :

#### قصيدة في السهل أنفاسه

##### وأحنى على الجبل الأصلع

«الشاطئ الرحيب» والأزرق الأرحب ، «بلحن من القاتم المفزع» ، «الساهيات النجوم» ، الأواني العصور . عملية هز...

كم أريد - وهذه مقولة ردها أكثر من مرة هذا الجبل - كم أريد كلمة أكثر لطفاً من كلمة لطيف ، وأكثر إشراقاً من كلمة مشرق ، وأكثر جمالاً من كلمة جميل ، لأنهم أحسوا باستهلاك اللغة الشعرية المعاصرة لهم .

أريد أن أقول إنه ليس فقط كما ذكر الأخ الدكتور صبحي - أن أدونيس متجاوز - بل إنه مسبوق في كل ما يبدو وكأنه قد استخدمه لأول مرة وببكرة متقطعة النظر .

#### □ دكتور محيي الدين اللاذقاني □

أود أن أضيف إلى الباحث الدكتور اليافي بعض الشئ ، إذ وجدت فعلاً في تقسيمه للأنساق إلى نفسية وإيقاعية ولغوية وعملاً مهماً ، وإنجازاً يُحسب لدراسات الصورة . لكنني أختلف معه في نقطة بسيطة ، وهي أن المونتاج و«الكولاج» يتلاعب هنا وهناك دون أن يشكل ظاهرة ، والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندرس الصورة في الشعر الحديث ، دون أن ندرس «المونتاج» السينمائي . فكما يقوم عامل المونتاج الذكي بتقطيع أشلاء الصور ، ويصنع منها

«فيلمًا» متماسكاً ، يقوم الشاعر بوضع صور بهذه الطريقة ليخلق منها قصيدة ، والصانع الماهر هو الذي يخفي هذه القضايا بشكل جيد .

أما المعقبة الدكتور سلمي ، فلتعذرني لأن لغتها الحماسية عن الذين يقعون بالعشرات ، ذكرتني بقصة للخطيب البغدادي عن أعرابي قدم إلى أحد الولاة ، فقدم خصمه وقال : «أصلح الله الأمير ، ناصبٌ ، جهمي ، مجبرٌ ، مشبٌ ، يشتم معاوية بن أبي طالب ، الذي هدم الكعبة على علي بن أبي سفيان» . فقال الوالي : «والله لأدري ممّ أتعجب؟ من معرفتك بالتاريخ؟... أم من علمك بالمقالات؟...

هذه اللغة الحماسية ، وتحديداً في محاولة التعصب لبعض الشعراء من هنا أو هناك ، قد صرفت المعقبة عن التركيز على البحث الأساسي الذي يُفترض أن تعقب عليه ، وأدخلتنا في عالم آخر ، ربما كان موضوعه ندوة أخرى .

والملاحظة الأساسية التي أود أن تركز عليها المعقبة في المستقبل . هي البحث عن المؤسس الجوهري للصورة في القصيدة الحديثة ، ولو فعلت ، فإنها ستكتشف أن محمد الماغوط هو ذلك المؤسس الجوهري وليس أدونيس .

#### □ رد الباحث الدكتور نعيم اليافي □

أجد أنه من غير الجدوى - فقد اختلفت الآراء كثيراً حول بعض الدلالات والمفردات والأحكام والتقريمات - أن أقوم بالتعليق عليها ، وحسبي أن أشير إلى أنني تعلمت أن الحوار مفيد ، والحوار ينتج دلالة ، وأنصوّر أنني قد تعلمت كثيراً سواء من المناقشين أو من الأخت المعقبة . لكنني أريد أن أعلق على شيء واحد لعلنا في المستقبل نفيد منه جميعاً ، هو أن ما حدث لهذه الندوات جميعاً من إشكالية تتعلق بما أثير اليوم من اختلاف بالمفاهيم ، واختلاف بالمصطلحات واختلاف بمناهج تناول ، يجعلنا نتوجه إلى مؤسسة البابطين للإبداع الشعري أن تعتمد مستقبلاً إلى توجيه دعوة لجميع المفكرين والمثقفين والنقاد ، تدعوهم إلى ندوة خاصة لمناقشة مثل هذه القضايا الجوهرية .

مصطلح الصورة . مصطلح المعاصرة ، مصطلح التحديث ، كل هذه المصطلحات - في الواقع - بحاجة إلى أن نمنع النظر فيها لعلنا نتفق - ولا بأس ضمن الاتفاق من خلاقات جزئية- أما أن يكون الاختلاف كما حدث في الندوة من أولها إلى آخرها . اختلافات جوهرية ، فمرة

تستعمل المعاصرة بمعنى الزمان ، من نهاية البارودي ، من نهاية القرن التاسع عشر حتى الوقت الحاضر . ومرة تستعمل الحدائة بمعنى الاتصال بالتراث أو بمعنى القطيعة المعرفية عن التراث ، ومرة نستعمل الاترياح - ويرفض أحد الإخوة أن نستعمل هذا المصطلح - ونلجأ إلى مصطلح آخر قديم لعلنا نحيه من جديد... كل ذلك إشكاليات . وهذه الاشكاليات ، أو ما أسميها أنا الأدوات المعرفية ، هي ضرورة لأية ندوة تعقد الآن أو في المستقبل .

أكرر شكري ، ودعوتي لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، لإقامة ندوة في المستقبل حول المصطلحات ومناهج النقد .

#### □ رد المعقبة الدكتورة سلمى الحضرا الجبوسي □

أول شيء . الأنا القولنيرية التي ذكرها الدكتور جابر عصفور ، أنا ذكرتها لأن الدكتور اليافي كتبها وذكرها في بحثه المطوّل ، فأجبت عليه ، هذا الوصف الذي وصفه «ستيفين سيندر» وليس مني أنا . فأذكر أنني منذ عشر سنوات عندما حضرت ندوة شوقي وحافظ ، هنا في القاهرة عقدنا اجتماعاً صغيراً حول الحدائة في الشعر . وتحدثت أنا ، ولم أكن آنذاك قد قرأت لـ «ستيفين سيندر» أبداً .

درست «ستيفين سيندر» عندما درست عن الحدائة الشعرية ، عندئذ لجأت إلى هذه الدراسات المشهورة عن الحدائة الشعرية في الغرب ، لكنني أنا قلت في تلك الندوة بأن الذي يقرر الحدائة ليس فقط لغة الشاعر وصوره ، ولكن أيضاً موقفه ، رؤيا الشاعر .

ولا يمكن أن يكون الشاعر حديثاً إذا كان يعتقد أنه نبي وقائد . قلت هذا قبل أن أكون قد اطلمت بعد على «ستيفين سيندر» . ولما وجدت أن ستيفين يقول هذا ، طبعاً أنا أقتبس منه ، لأن هذا يلائم تماماً ما كنت أفكر فيه . . . لم أتعلم كل شيء من الآخرين ، هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى ، بالنسبة لذكر الأسماء الفرنسية ، فإن ذكر الأسماء الفرنسية قد ملا هذه القاعة عشرات المرات ، ولست أنا أول من ذكر ناقداً غريباً .

ثم قضية السبعينات ، في السبعينات كان عندنا شعراء ، وكان خط الإبداع الحقيقي الحي موجوداً ونامياً ، لكن كثرة الشعراء المقلدين الذين قلدوا أدونيس بالذات - وأكرر وأصر أدونيس بالذات - كانوا كثيرين إلى درجة أن سقطوا كثيراً ، وهذه ليست جملة عاطفية ، أنا لم أكتب كتابة عاطفية ، ويبدو أن الدكتور اللاذقاني لم يقرأ لي في الحقيقة ، فأنا بيني وبين أدونيس

إشكالات كثيرة لا أريد أن أخوض بها . ولست أنا من اتباع أدونيس ، ولست أنا من أتباع أولئك الذين يدورون حول أدونيس ، بل العكس ، وهو يعرف ذلك ، وبيننا إشكالات كثيرة ، والحقيقة أنني حين أذكره - أبرهن لنفسي قبل الجميع أنكم لاتعرفون أنتم ما بيني وبين أدونيس - أبرهن لنفسي دائماً على موضوعتي الصارمة ، فعندي إحساس بالموضوعية أحترمه كثيراً . وأنا في الوقت نفسه لم أمدح أدونيس ، بل قلت الحقيقة ، فالرجل جرب في الصورة تجربة كبيرة جداً .

وسواء كانت مهمة أو غير مهمة فيما يتعلق بالفنية ، فهي مهمة فيما يتعلق بتاريخ الشعر . وهذا شيء لا يمكن أن يناقسه إنسان . وهذه حقيقة تاريخية لا يمكننا قطعياً أن نتفاضى عنها .

أما بالنسبة لما قاله الدكتور محيي الدين صبحي عن قضية الشاعر الأمريكي . فالشعراء دائماً يتبنأون بما يقوله الآخر . وعندما يعجب شاعر آخر من لغة أخرى . . (دريلي) مثلاً ، من كبار الشعراء ، عندما أمثل بتقبله وحماسه للقصائد التي أعطيها له ، فهذا يدل على قابلية هذا الشعر للشمولية ، وأنه استطاع أن يترجم نفسه هذا الشعر إلى لغة أعجبه ، وليس مهماً أن يكون أمريكياً أو صينياً أو يابانياً . أنا لست عندي عقدة الأجانب قطعياً ، بل العكس ، عندي بعض كبرياء زائدة ضد الأجانب ، لكن الحقيقة يجب أن تقال .

وأشكر الدكتور محيي الدين اللاذقاني حين أرشدني إلى ما يجب أن أركز عقلي عليه في المستقبل . والحقيقة أننا أخرجنا للماغوظ حوالي ٣١ قصيدة باللغة الإنكليزية ، وكتبت أنا المقدمة لها ، كتبت الكثير عن الماغوظ ، فأنا كثيرة الوعي لتشبيهاته ، والماغوظ أكثر ما استعمل بالصور والتشبيهات . وقد تحدثت عنها وذكرت قيمتها من أنها تشبيهات طريفة جداً لجأت إلى التمثيل بالأشياء العادية . مثلاً : فوطه النادل... أو موقف أمام فندق... أو على الرصيف... إلخ . مثل بأشياء لم يمثل بها أي شاعر من قبله أبداً . وأنا أحب الماغوظ كثيراً . وقد قلت إنه في طليعة الحديثين . هو وصلاح عبد الصبور ، والماغوظ أكثر حداثة من أدونيس ، إلا أن الذي أثر في الشعر وصور الشعر هو أدونيس . فكيف ننكر هذا ؟...

#### □ الدكتور علي الباز - رئيس الجلسة □

أشكر الأخ الأستاذ الدكتور نعيم اليافي على بحثه القيم ، كما أشكر الأخت الأستاذة الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي على تعقيها الجيد .

وفي ختام هذه الدورة ، اسمعوا لي أن أقول إنها كانت ندوة رائعة جداً ، والحق أن لي سطرأ واحداً بالنسبة للشق الأول من الندوة . وهو الخاص بالبارودي .

وأقول إن البارودي ، هذه الثلاثية الرائعة . كإنسان ، ومناضل ثم كمحقق للتراث ، ثم كشاعر عظيم ، مجدد في ذلك الزمان البعيد الذي هبط فيه الشعر كل الهبوط .

ومهما اختلفنا حوله ، فها نحن نجتمع هنا لكي نحتفي به بعد ما يقرب من قرن من الزمان ، وهذا وحده دليل على أنه يستحق هذا الاحتفال . وعلى عظمة هذا الرجل المجدد ، الذي أكرر أننا أحياناً كنا نستدعيه هنا لكي نحاسبه على تجديده . ونقيسه بمقياس هذا الزمان . زماننا بدلاً من أن تنتقل نحن ونسافر برحلة طويلة عبر ٨٨ عاماً لكي نقيس تجديده في ذلك الزمان البعيد .

أما بالنسبة للعنصر الثاني من عناصر الندوة ، عن القصيدة العربية المعاصرة . فقد وجدت أن الإخوة جميعاً قد تحدّثوا قبلي عن اختلاف مفاهيم المصطلحات . وهذه مشكلة قائمة - كما تعلمون - في دائرة العلوم الاجتماعية والإنسانية . وأخشى - مهما عقدنا من مؤتمرات ونسبوات - أن لا نصنع إلا إلى الحد الأدنى من تحديد معاني هذه المصطلحات . ولكن الخلاف بين كل مناقش وآخر أحياناً ليس على الموضوع الذي يختلفون فيه ، ولكن على المفهوم الخاص لكل واحد منهم عن معنى هذا المصطلح : الحداثة والمعاصرة والتجديد ، إلى غير ذلك .

في النهاية لقد سعدت كثيراً بهذا الحوار الساخن الناتج عن الإحساس بالمسؤولية... فشكراً جزيلاً لكم جميعاً وأعطي الآن الكلمة الختامية لأعمال الندوة للأستاذ عبد العزيز السريع الأمين العام لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ومدير عام الندوة .

#### □ كلمة الأستاذ عبد العزيز السريع □

أمين عام مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - مدير الندوة

...بسم الله... بدأنا أعمال هذه الندوة ، وباسمه نأتي لختامها ، ولقد سعدت كثيراً ، وسعد معي جميع الزملاء أعضاء مجلس الأمناء بحضور جمعكم الكريم ، وإنه إذ يعز علينا الفراق - فإن الأمل يحدونا بقاء قريب . وإنه باسم الأخ عبد العزيز سعود البابطين رئيس مجلس الأمناء ، والزملاء أعضاء المجلس . أتقدم إليكم جميعاً بالشكر الجزيل على تلبيةكم دعوتنا . ومساهماتكم بأعمال هذه الندوة بالبحث والتعقيب والمناقشة . أرجو أن تكون صلة المؤسسة بكم جميعاً متمدة

ومستمرة . وهي على استعداد للاستماع إلى نصائحكم وتلقي مراسلاتكم ، في نطاق اهتمامها واهتمامكم بالشعر العربي ونقده . لقد تعددت الأبحاث ، وتنوعت الاجتهادات في هذه الندوة ، وكانت مفيدة وممتعة معاً ، وكل ذلك مرده لجديتكم ولاحاساسكم بأهمية موضوع الندوة .

وبعد ... أود أيها السادة أن أعلن لكم عن الجديد في نشاط مؤسستكم الفتية - مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري -

أولاً - قرر مجلس الأمناء في جلسته الأخيرة يوم الجمعة ١٢/١١/١٩٩٢ . إعادة تنظيم منح الجائزة ، لتكون مرة كل سنتين بدلاً من سنوية ، وأن تُضاعَف قيمتها لتصبح على النحو التالي :

- جائزة الإبداع في الشعر - وقيمتها أصبحت : ٤٠ ألف دولار أمريكي .
- جائزة الإبداع في نقد الشعر - وقيمتها أصبحت : ٤٠ ألف دولار أمريكي .
- جائزة أفضل ديوان صدر خلال السنوات الخمس الأخيرة من تاريخ الإعلان : ٢٠ ألف دولار أمريكي .

- جائزة أفضل قصيدة نشرت خلال عامي الإعلان : ١٠ آلاف دولار أمريكي .

كما قرر مجلس الأمناء تسمية الدورة القادمة - وهي الرابعة - باسم الشاعر «أبو القاسم الشابي» ، وستنظم ندوة مماثلة لندوتنا هذه ، تصاحب حفل توزيع الجوائز الذي تحدد له شهر أكتوبر من عام ١٩٩٤ ، ونأمل تلقي اقتراحاتكم لتلافي أي نقص .

وفي الختام أجدد وأكرر الشكر الجزيل ، والتقدير البالغ لكم جميعاً على حضوركم ومساهماتكم ، وإلى لقاء قريب في مناسبات مماثلة .  
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.....



# تعريفات مختصرة بالمشاركين في الندوة وصور من الجلسات

تحرير: فريق العمل





---

● الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن - «مصر» ●

---

- ☐ دكتوراه في الأدب العربي - جامعة لندن - ١٩٦٤ .
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة عين شمس .
- ☐ مدير مركز الخدمة العامة بالجامعة .
- ☐ إغارة إلى جامعة الكويت - من ٦٧-١٩٧٠ ، ومن ٧٩-١٩٨٣ .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية .
- ☐ شعر عبيد الله بن قيس الرقيات «تحقيق ودراسة» .
- ☐ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق .
- ☐ دراسات أدبية .
- ☐ بين القديم والحديث ، دراسة في الأدب والشعر والقصة والمسرح والنقد .
- ☐ مجموعة متنوعة من الدراسات منها الشعر الكويتي الحديث - دراسة نقدية .

## ● الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم - «البحرين» ●

- ☐ ولد عام ١٩٥٢ في الحد - البحرين .
- ☐ ناقد ومؤرخ أدب .
- ☐ ليسانس من جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - القاهرة ١٩٧٢ .
- ☐ ماجستير في الأدب والنقد - جامعة القاهرة ١٩٧٧ .
- ☐ دكتوراه في الأدب والنقد - الجامعة التونسية - كلية الآداب - عام ١٩٨٣ .
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين منذ عام ١٩٩٢ .
- ☐ رئيس أسرة الأدباء والكتاب في البحرين .
- ☐ رئيس تحرير مجلة «كلمات» التي تصدر في البحرين .
- ☐ له عدد كبير من المؤلفات والبحوث والدراسات .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ القصة القصيرة في الخليج العربي ١٩٨١ .
- ☐ ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ١٩٨٠ .
- ☐ المسرح والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي ١٩٨٦ .
- ☐ الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي ١٩٨٩ .
- ☐ تكوين الممثل المسرحي ١٩٩٠ .

## ● الأستاذ أبو القاسم محمد كرو - «تونس» ●

- ☐ من مواليد عام ١٩٢٤ في مدينة قفصة - بتونس .
- ☐ ناقد ومؤرخ أدب .
- ☐ ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد ١٩٥٢ .
- ☐ رئيس دائرة المكتبات بوزارة الثقافة - تونس .
- ☐ كان استاذاً بمعاهد التعليم في بغداد وطرابلس (ليبيا) وتونس .
- ☐ كان مديراً للدار العربية للكتاب ١٩٧٦/١٩٧٧ .
- ☐ عضو مراسل لجامع اللغة العربية بالقاهرة وعمان وبغداد .
- ☐ له عدد كبير من المؤلفات ، وقد ترجم أكثرها إلى اللغات الفرنسية والانكليزية والألمانية والأسبانية والروسية منها
- ☐ وسام الجمهورية (للمصنف الثالث) ١٩٦٩ .
- ☐ وسام الاستحقاق الثقافي (المصنف الأول) ١٩٨٩ .
- ☐ وسام الجمهورية (المصنف الثاني) ١٩٩٠ .
- ☐ جائزة الدولة التقديرية في النقد ١٩٩٠ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ ماي شهر الدماء والدموع في المغرب العربي ١٩٥١ .
- ☐ الشامي ، حياته وشعره ١٩٥٢ .
- ☐ كفاح الشامي ، أو الشعب والوطنية في شعره ١٩٥٤ .
- ☐ التعليم التونسي ، بين الحاضر والمستقبل ١٩٥٥ .
- ☐ شوقي وابن زيدون في نونيتهما ١٩٥٦ .
- ☐ شخصيات أدبية (من المشرق والمغرب) ١٩٥٨ .
- ☐ آثار الشامي وصداه في الشرق ١٩٦١ .
- ☐ كرباكة : شاعر الغناء والمسرح ١٩٦٥ .
- ☐ ابن هاني الاندلسي ١٩٥٧ .
- ☐ الشامي من خلال رسائله ١٩٧٠ .
- ☐ مستدرك الفهرس التاريخي للمؤلفات التونسية ١٩٨٨ .
- ☐ دراسات عن تاريخ قصة وأعلامها ١٩٩٣ .

## ● الأستاذ أحمد الطرييق أحمد - «المغرب» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٥ في مدينة طنجة بالمغرب .
- ☐ حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي ، ويعد الآن أطروحتة
- ☐ للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي» .
- ☐ عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٧ ومنها انتقل إلى المركز التربوي ، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان .
- ☐ عضو في اتحاد كتاب المغرب ، وكاتب للفرع بمدينة طنجة .
- ☐ شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة ، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية» ، كما حضر مهرجانات شعرية عربية ، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق .

## ● الأستاذ الدكتور أحمد درويش - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٣ في منيل السلطان بمحافظة الجيزة - مصر .
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٦٧ ، وحل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة السربون - باريس ١٩٨٢ .
- ☐ عين معيداً بكلية دار العلوم فمدرساً بها ، فاستاذاً مساعداً ١٩٨٨ .
- ☐ عمل محاضراً في معاهد علمية عديدة أخرى مثل الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ومدرسة المعلمين العليا بباريس ، ومعهد إعداد المذيعين بالتلفزيون المصري ، وكلية الآداب بجامعة السلطان قابوس .
- ☐ ساهم في تكوين الجمعية المصرية للآداب المقارن ، وشغل منصب نائب رئيسها ، كما اشترك في عدد من المؤتمرات والندوات وحلقات البحث العلمية في كل من القاهرة والمنصورة والمنيا وباريس ومسقط ، ونشر عشرات الدراسات والمقالات في المجالات العلمية المتخصصة في أنحاء الوطن العربي .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ ثلاثة أحيان مصرية ١٩٦٧ (بالاشتراك) .
- ☐ نافذة في جدار الصمت ١٩٧٤ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق .
- ☐ بناء لغة الشعر (ترجمة) .
- ☐ في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة .
- ☐ دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة .
- ☐ حول الأدب العربي (بالفرنسية) .
- ☐ جابر بن زيد .

## ● الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٣٣ بالقاهرة .
- ☐ حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٥٨ .
- ☐ ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٦٣ .
- ☐ دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج - بريطانيا - ١٩٦٧ .
- ☐ عمل معيداً فمدرساً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة (١٩٦٠-١٩٦٧) .
- ☐ ثم محاضراً فأستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس - ليبيا - (١٩٦٧-١٩٧٣) .
- ☐ ثم أستاذاً مساعداً بكلية الآداب - جامعة الكويت (١٩٧٣-١٩٧٧) .
- ☐ ثم أستاذاً بكلية الآداب - جامعة الكويت (١٩٧٧-١٩٨٤) .
- ☐ ثم أستاذاً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة - منذ ١٩٨٤ .
- ☐ ثم أستاذاً معاراً لكلية الآداب - جامعة الكويت - منذ ١٩٨٨ .
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت - منذ ١٩٩١ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ تاريخ اللغة العربية في مصر - الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧٠ م .
- ☐ البحث اللغوي عند العرب - عالم الكتب ١٩٧١ .
- ☐ أسس علم اللغة - ترجمة عن الانجليزية - عالم الكتب ١٩٧٣ .
- ☐ من قضايا اللغة والنحو - عالم الكتب بالقاهرة ١٩٧٤ م .
- ☐ ديوان الأدب للفارابي - تحقيق ودراسة - مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة أجزاء ١٩٧٤-١٩٧٩ .
- ☐ المنجد في اللغة لكراع - تحقيق بالاشتراك - عالم الكتب بالقاهرة - ١٩٧٦ .
- ☐ علم الدلالة - دار العروبة بالكويت ١٩٨٢ .
- ☐ معجم القراءات القرآنية - بالاشتراك - ثمانية أجزاء - جامعة الكويت ط أولى ١٩٨٢-١٩٨٥ .



## ● الأستاذ بول شأؤول - «لبنان» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٤ في سن القيل - بيروت .
- ☐ حصل على إجازته من كلية الآداب - الجامعة اللبنانية .
- ☐ عمل في الصحافة الثقافية ، وكان مسئول القسم الثقافي في مجلة الموقف العربي حتى عام ١٩٩٢ ، ثم رئيس القسم الثقافي في جريدة السفير .
- ☐ له مساهمات في عدد من الصحف والمجلات العربية .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ بوصلة الدم ١٩٧٧ .
- ☐ وجه يسقط ولا يصل ١٩٨١ .
- ☐ موت نرسييس ١٩٩٠ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ علامات من الثقافة المغربية الحديثة .
- ☐ كتاب الشعر الفرنسي الحديث (نقد وترجمة) .
- ☐ المسرح العربي الحديث .

- ☐ ولد عام ١٩٤٤ - في المحلة الكبرى - ج ٢٠ ع .
- ☐ حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ☐ ثم حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - بجامعة القاهرة ، ١٩٦٩ .
- ☐ ثم حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٧٣ م .
- ☐ معيد ، قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ☐ استاذ مساعد «زائر» للآداب العربي ، جامعة وسكونسن - ماديسون الولايات المتحدة الأمريكية ، ١٩٧٨ / ٧٧ .
- ☐ استاذ مساعد ، قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ☐ استاذ النقد الأدبي ، قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ .
- ☐ العميد المساعد بكلية الآداب ، جامعة الكويت ، ١٩٨٨ / ٨٦ .
- ☐ استاذ النقد الأدبي ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٨ .
- ☐ رئيس قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ .
- ☐ أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٣ .
- ☐ نائب رئيس تحرير مجلة «فصول» ، القاهرة ، ١٩٨٢ / ٨٠ .
- ☐ رئيس تحرير مجلة «فصول» ، ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ☐ مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ☐ المرایا المتجاوزة ، دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- ☐ قراءة التراث النقدي ، دمشق ، ١٩٩١ .
- ☐ التنوير يواجه الإظلام ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- ☐ ترجمة - عصر البنيوية ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ☐ ترجمة - الماركسية والنقد الأدبي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
- ☐ ترجمة - النظرية الأدبية المعاصرة ، ١٩٩١ .

## ● الدكتور حسن فتح الباب - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢٣ بالقاهرة ، ج . م . ع .
- ☐ ليسانسن الحقوق ١٩٤٧ ، ماجستير العلوم السياسية ١٩٦٠ ، دكتوراه القانون الدولي والعلوم السياسية ١٩٧٦ .
- ☐ استغرق عمله كضابط شرطة معظم سنوات عمره الوظيفي ، وتدرج في المناصب حتى عين مديراً للفضاء العسكري بوزارة الداخلية ، ورفي إلى رتبة اللواء حتى أحيل إلى المعاش ١٩٧٦ ، وكان يدرس القانون خلال عمله بالشرطة .
- ☐ أمضى بعد تقاعده عشر سنوات في الجزائر (١٩٧٨-١٩٨٨) عمل خلالها أستاذاً بكلية الحقوق بجامعة وهران .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ من وحي بورسعيد ١٩٥٧ - فارس الأمل ١٩٦٥ - جينا أقوى من الموت ١٩٧٥ - وردة كنت في النيل خبأتها ١٩٨٥ - أحداق الجياد ١٩٩٠ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ رؤية جديدة في شعرنا القديم .
- ☐ شاعر وثورة .
- ☐ السفارات الثقافية في الدبلوماسية الإسلامية .
- ☐ التخطيط والتنظيم في الهجرة .

---

● الأستاذ الدكتور حمادي صمود - «تونس» ●

---

- ☐ ولد عام ١٩٤٧ في تونس .  
☐ أستاذ بجامعة تونس - كلية الآداب .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ رسالة الدكتوراه عن التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري .  
☐ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة .  
☐ في نظرية الأدب عند العرب .  
☐ نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي «بالاشتراك» .  
☐ دراسات في الشعرية «بالاشتراك» .  
☐ أبحاث ومحاضرات في العديد من المؤتمرات .  
☐ دراسات في المجالات وخاصة في حوليات الجامعة التونسية .  
☐ له كتاب تحت الطبع بعنوان «مواقف في الأدب والنقد» .

---

● الأستاذ خالد الشايجي - «الكويت» ●

---

- ☐ ولد عام ١٩٤٢ في الكويت .
- ☐ أنهى جميع مراحل دراسته في الكويت ، وحصل على بكالوريوس إدارة الأعمال من كلية التجارة .
- ☐ عمل موظفاً حتى وصل إلى وظيفة أمين عام للمجلس البلدي بدرجة وكيل وزارة مساعد ثم تقاعد منذ عام ١٩٨٨ .
- ☐ عمل رئيساً لتحرير جريدة الرأي العام ، ١٩٩٣ .
- ☐ يكتب الشعر والرواية والقصة القصيرة بالإضافة إلى المقالات الأدبية والسياسية والعلمية ، ونشر بعضاً من كتاباته في مجلتي «النهضة» و «الديرة» .

## ● الأستاذ رجاء النقاش - «مصر» ●

- ☐ ولد بقرية منية سمند ، محافظة الدقهلية ، مصر .
- ☐ حصل على ليسانس الآداب ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٦ .
- ☐ عمل بالصحافة ، حيث تولى رئاسة تحرير العديد من الصحف والمجلات منها الهلال والدوحة والرابية القطرية والاذاعة والتلفزيون .
- ☐ يعمل الآن مديراً لتحرير مجلة المصور المصرية .
- ☐ ويعمل منذ عام ١٩٩٢ رئيساً لتحرير مجلة الكواكب .
- ☐ حصل على جائزة الإبداع في نقد الشعر من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، ١٩٩٢ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ أدباء معاصرون .
- ☐ ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء .
- ☐ العقاد بين اليمين واليسار .
- ☐ في أضواء المسرح .
- ☐ أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة .
- ☐ تأملات في الإنسان .
- ☐ صفحات مجهولة في الأدب العربي المعاصر .
- ☐ عباقرة ومجانين .
- ☐ الاتهم اليون في مصر .
- ☐ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة .

## ● الأستاذ الدكتور سعد البازعي - «السعودية» ●

- ☐ بكالوريوس في الأدب الإنجليزي ، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً» ، ١٩٧٤ .
- ☐ حصل على الماجستير ، جامعة برودو الأمريكية ، ١٩٧٨ .
- ☐ حصل على الدكتوراه ، جامعة برودو الأمريكية ، ١٩٨٣ .
- ☐ عمل استاذاً مساعداً ثم استاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٤ .
- ☐ رأس مركز البحوث بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، لمدة عامين .
- ☐ رئيس قسم اللغة الإنجليزية ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الذات وحضارة الآخر : البحري ويتس ، مجلة جامعة الملك سعود .
- ☐ المرجعية العربية لحلم وردزورث ، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز ، جدة .
- ☐ عمالك اليباب : حجازي والمدينة ، باللغة الإنجليزية ، مجلة الأدب العالمي اليوم ، جامعة أكلاهوما الأمريكية .
- ☐ ثقافة الصحراء ، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر ، ١٩٩٠ .

## ● الدكتوراة سلمى الخضراء الجيوسي - «فلسطين» ●

- ☐ ولدت عام ١٩٢٨ في السلط - شرقي الأردن .
- ☐ ليسانس في الأدب العربي والإنجليزي ، الجامعة الأمريكية .
- ☐ دكتوراه في الأدب العربي ، جامعة لندن .
- ☐ حصلت على عدد من الزمالات من الجامعات الأمريكية ، وعلى وسام القدس للإنجاز الأدبي ١٩٩٠ ، ووسام اتحاد المرأة الفلسطينية-الأمريكية للخدمة الوطنية المتفوقة في حقل الثقافة ١٩٩١ .

### ○ من دواوينها ○

- ☐ العودة من النيع الحالم ١٩٦٠ .

### ○ من مؤلفاتها ○

- ☐ الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث .
- ☐ إلى جانب مقالاتها المتنوعة بالعربية والإنجليزية ، لها عدد من المنشورات باللغة الإنجليزية منها : *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*
- ☐ كتبت مقدمات لعدد من منشورات «بروتا» التي تعمل مديرة لتحريرها .



## ● الدكتور سليمان علي الشطي - «الكويت» ●

- ☐ من مواليد الكويت ١٩٤٣ .
- ☐ ليسانس في الأدب العربي ١٩٧٠ .
- ☐ ماجستير في الأدب العربي ١٩٧٤ .
- ☐ دكتوراه في الأدب العربي ١٩٧٨ .
- ☐ عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
- ☐ عضو المجلس الأعلى للإعلام .
- ☐ عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة .
- ☐ عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية .
- ☐ أمين عام رابطة الأدباء في الكويت ١٩٨٤ .
- ☐ رئيس تحرير مجلة البيان حتى عام ١٩٩٠ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الصوت الخافت ، مجموعة قصص .
- ☐ رجال من الرف العالي ، مجموعة قصص .
- ☐ الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ .
- ☐ القصة القصيرة في الكويت .
- ☐ رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة .
- ☐ له عدد كبير من الأبحاث والمقالات النقدية والدراسات الأدبية منها :
  - المعلقات والنقد القديم ، البيان ، ع ٢١٣ ، ١٩٨٣ .
  - الاسلام والإبداع الشعري - عالم الفكر ، م ١٤ ، ع ٤ ، يناير ١٩٨٤ .
  - الباقلائي ومعلقة امرئ القيس ، مجلة معهد المخطوطات ، م ٢٨ ، ج ١ ، يناير-يوليو ١٩٨٤ .
  - قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، مجلة عالم الفكر ، م ٨١ ، ع ١ ، ١٩٨٧ .

## ● الأستاذ عبدالرزاق البصير - «الكويت» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢٣ ، الكويت .
- ☐ درس القرآن في الكتاب .
- ☐ حفظ القرآن عن ظهر قلب وهو في الثامنة من عمره .
- ☐ درس اللغة العربية على أحد الفقهاء وكان في الوقت نفسه يتعلم الخطابة على يد خطيب وكانت مادة الخطابة تتكون من الشعر العربي وقراءة نهج البلاغة وجواهر الأدب وبعض دواوين الشعراء وكتب التفسير .
- ☐ كان ميله إلى الأدب يشتد حتى اتجه لكتابة المقالات ونشرها في الصحف الخليجية وكان أول مقال نشره سنة ١٩٣٩ ، في جريدة البحرين التي كان يصدرها المرحوم عبدالله الزايد وكان المقال بعنوان : «مكانة الأدب العربي» ، يتصدر في هذا المقال للدكتور زكي مبارك ضد المرحوم أحمد أمين .
- ☐ نشر بعض المقالات الأدبية في الصحف العربية في العراق والشام ومصر حتى سنة ١٩٥٨ م ، وقتها عقد مؤتمر الأدباء العرب في الكويت حيث عين رئيساً لوفد الكويت في ذلك المؤتمر في دورته الرابعة .
- ☐ شارك في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا المنعقد في القاهرة سنة ١٩٦١ م .
- ☐ تم اختياره عضواً مراسلاً لجميع اللغة العربية بالقاهرة بتاريخ ١٧/٣/١٩٦٨ م .
- ☐ عمل أميناً عاماً لمكتبة وزارة الإعلام في الكويت حتى تقاعد عام ١٩٨٩ .
- ☐ عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
- ☐ عضو المجلس الاستشاري للإعلام في الكويت .
- ☐ عضو لجنة الرقابة .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ كتاب تأملات في الأدب والحياة .
- ☐ كتاب في رياض الفكر .
- ☐ كتاب شعراء معروفون مجهولون .

---

● الأستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي - «تونس» ●

---

- ☐ دكتور بكلية آداب منوبة ، جامعة تونس الأولى .  
☐ وزير وسفير سابق .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الاسلوبية والأسلوب .  
☐ التفكير اللساني في الحضارة العربية .  
☐ قراءات : مع الشابي ، المتني ، الجاحظ ، ابن خلدون .  
☐ النقد والحداثه .  
☐ اللسانيات من خلال النصوص .  
☐ قاموس اللسانيات .  
☐ اللسانيات وأسسها المعرفية .  
☐ مراجع اللسانيات .  
☐ قضية البنية  
☐ النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك) .  
☐ الشرط في القرآن .

- ☐ من مواليد ١٩٣٩ .
- ☐ كاتب قصة ومسرحية .
- ☐ ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت .
- ☐ مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي أمر بتشكيلها
- ☐ سمورئيس مجلس الوزراء عام ١٩٧٢ .
- ☐ وفي عام ١٩٧٣ انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه وشغل فيه المهام التالية :
- رئيس قسم المسرح .
- رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية .
- مراقب الشؤون الثقافية .
- ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر ١٩٩٣ .
- ☐ أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري .
- ☐ عضو اللجنة العليا للمسرح ٨٨-١٩٩٠ .
- ☐ كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من ١٩٦٣/١٩٧٤ ، شاهدها
- ☐ جمهور المسرح في الكويت والبلاد العربية ، بإخراج صقر الرشود ، لفرقة مسرح
- ☐ الخليج العربي... صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاع الديك» عام ١٩٨١ .
- ☐ له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام ١٩٨٥ ، بعنوان «دموع رجل متزوج» .
- ☐ نال الكثير من شهادات التقدير والميداليات التذكارية .

● الأستاذ الدكتور عبدالقادر القط - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩١٦ ، محافظة الدقهلية ، ج. م. ع .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٣٨ .
- ☐ نال درجة الدكتوراه من جامعة لندن ١٩٥٠ .
- ☐ عمل أميناً عاماً بمكتبة جامعة فؤاد الأول (القاهرة) ١٩٤٥/٣٩ ، فعضواً بهيئة التدريس بكلية الآداب - جامعة إبراهيم (عين شمس) ١٩٥٠ ، وتدرج في الوظائف الجامعية حتى درجة رئيس قسم اللغة العربية ١٩٧٢/٦١ ، وعين عميداً بكلية الآداب ١٩٧٣/٧٢ ، وأعيد إلى جامعة بيروت العربية ١٩٧٩/٧٤ ، ويعمل الآن أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ رأس تحرير مجلات الشعر ١٩٦٥/٦٤ ، والمسرح ١٩٦٨/٦٧ ، والمجلة ١٩٧٣/٧٠ ، وإبداع ١٩٩١/٨٣ ، وهو عضو في مجلس إدارة جمعية الأدباء ، والجمعية الأدبية المصرية ، واتحاد الأدباء ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب .
- ☐ حصل على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى ، وجائزة الملك فيصل العالمية ١٩٨٠ ، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب ١٩٨٤ .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ مفهوم الشعر عند العرب .
- ☐ في الأدب المصري المعاصر .
- ☐ في الأدب العربي الحديث .
- ☐ في الشعر الإسلامي والأموي .
- ☐ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر .
- ☐ الكلمة والصورة .
- ☐ ترجم عدداً من الأعمال المسرحية والقصصية والروائية لشكسبير ، وتنيسي وليامز ، وريتشاردسون ، وثورنتون وإبلندر ، ويوشكين .

## ● الأستاذ الدكتور عبدالله الغذامي - «السعودية» ●

- ☐ من مواليد مدينة عنيزة ، المملكة العربية السعودية ١٩٤٦ .
- ☐ دكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر بإنجلترا ١٩٧٨ .
- ☐ أستاذ النقد ونظرية الأدب بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود بالرياض .
- ☐ أستاذ النقد الأدبي الحديث ، جامعة الملك عبدالعزيز في جدة ١٩٨٩ / ٧٨ .
- ☐ منح جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية لعام ١٩٨٥ ،  
عن كتابه الخطيئة والتكفير .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الخطيئة والتكفير ، جدة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٥ .
- ☐ الصوت القديم الجديد «دراسات» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،  
١٩٨٧ .
- ☐ الموقف من الحداثة ومسائل أخرى «دراسات» ، ١٩٨٧ .
- ☐ تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت ،  
١٩٨٧ .
- ☐ الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩١ .
- ☐ ثقافة الأسئلة ، النادي الأدبي ، جدة ، ١٩٩١ .

● الأستاذ الدكتور عبدالهادي القّازي - «المغرب» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢١ ، فاس ، المغرب .
- ☐ نال شهادة العالمية من جامعة القرويين ، ١٣٦٦هـ / ١٩٤٧ .
- ☐ دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس ١٩٦٣ .
- ☐ دكتوراه الدولة من جامعة الإسكندرية ١٩٧١ .
- ☐ بروفي في الفرنسية ١٩٥٣ .
- ☐ شهادة في الإنجليزية ١٩٦٦ .
- ☐ أستاذ بجامعة فاس ، ويعدد من المعاهد والمدارس العليا والكليات في شتى الجهات .
- ☐ شارك في عشرات المؤتمرات الدولية ، منها مؤتمرات للقمّة ، رئيس المؤتمر العالمي للأسماء الجغرافية .
- ☐ نشر عدة مقالات منذ ١٣٥٤هـ / ١٩٣٥ ، وترجم عن الفرنسية والإنجليزية عدداً من الدراسات والمقالات .
- ☐ سفير لبلاده في عدد من الدول العربية والإسلامية ابتداء من عام ١٩٦٣ .
- ☐ عضو في سائر الجامعات العربية والأكاديميات الدولية ، وحائز على عدد من الأوسمة الرفيعة .

## ● الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢٩ في مدينة القاهرة .
- ☐ حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس .
- ☐ تدرّج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ثم صار عميداً للكلية ١٩٨٢ / ٨٠ ، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للمكتبات ١٩٨٥ / ٨٢ ، ثم رئيساً للأكاديمية الفنون ، وهو الآن أستاذ متفرغ بكلية الآداب ، جامعة عين شمس .
- ☐ عضو في كثير من الهيئات والمجالس مثل : لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة ، والمجالس القومية المتخصصة ، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي .
- ☐ حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٩٠ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الأدب وفنونه .
- ☐ الأسس الجمالية في النقد العربي .
- ☐ التفسير النفسي للأدب .
- ☐ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .
- ☐ الفن والإنسان .
- ☐ أوبرا السلطان الحائر .
- ☐ الشعر العربي المعاصر .
- ☐ في الشعر العباسي .



## ● الدكتور علي الباز - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤١ ، في مدينة السرو بمحافظة دمياط .
- ☐ حصل على ليسانس الحقوق من جامعة عين شمس ١٩٦١ ، وكمالوريوس العلوم الشرطية ١٩٦١ ، ودبلوم القانون العام من جامعة القاهرة ١٩٧٢ ، وماجستير القانون العام من جامعة القاهرة ١٩٧٣ ، ودكتوراه في القانون من جامعة الإسكندرية ١٩٧٨ .
- ☐ عمل ضابط شرطة في بورسعيد والقاهرة والإسكندرية ، وتدرج حتى وصل إلى رتبة لواء شرطة ١٩٨٦ ، وقد عمل -بعد حصوله على الدكتوراه- أستاذاً للقانون بكلية الشرطة بالقاهرة ، ثم أعير للعمل أستاذاً للقانون العام بكلية الشرطة بدولة الكويت منذ ١٩٨٢ .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ عيون بنات القاهرة ١٩٦٨ .
- ☐ هوامش على دفتر النصر .
- ☐ عندما يبحر القلب .
- ☐ مسافر في العيون .
- ☐ الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٩٣ .

### ○ من مؤلفاته ○

- له أكثر من عشرة مؤلفات قانونية منها :
- ☐ الرقابة على دستورية القوانين .
- ☐ الرئيس الموقت للدولة .
- ☐ صور النظام النيابي .

## ● الدكتور علي شلش - «مصر» ●

- ☐ ولد في مدينة فارسكور ، محافظة دمياط عام ١٩٣٥ .
- ☐ أمضى سني الدراسة حتى نهاية المرحلة الثانوية بالإسكندرية .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، قسم الصحافة .
- ☐ نال درجة الماجستير ، ثم الدكتوراه من كلية الإعلام بجامعة القاهرة ١٩٨٣ .
- ☐ عمل في تدريس النقد والدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية من ١٩٧٩ / ٧٤ .
- ☐ هاجر إلى بريطانيا منذ عام ١٩٧٩ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ ثمن الحرية ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٢ .
- ☐ عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
- ☐ حب على الطريقة القصصية ، دار الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٧٦ .
- ☐ عزيزتي الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- ☐ من الأدب الإفريقي ، سلسلة اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
- ☐ ألوان من الأدب الإفريقي ، سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ☐ تاجور شاعر الحب والحكمة ، سلسلة كتابك ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- ☐ في عالم الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
- ☐ أحمد ضيف ، سلسلة نقاد الأدب ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- ☐ علامات استفهام ، نادي جلة الأدبي ، جدة ، ١٩٩٢ .
- ☐ الأدب الإفريقي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٣ .
- ☐ النقد السينمائي في الصحافة المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٤٥ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ☐ جمال الدين الأفغاني بين دارسيه ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ☐ الأعمال المجهولة لجمال الدين الأفغاني ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .
- ☐ الأعمال المجهولة لمحمد عبده ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .
- ☐ الأعمال المجهولة لمصطفى المنفلوطي ، دار رياض الريس ، لندن ، ١٩٨٧ .

## ● الدكتور كمال عمران - «تونس» ●

- ☐ ولد بمدينة تونس عام ١٩٥١ .
- ☐ تخرج من دار المعلمين العليا ، ومن كلية الآداب بتونس .
- ☐ أستاذ بجامعة تونس الأولى ، كلية الآداب .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الإبرام والتقص ، قراءة في الثقافة الإسلامية .
- ☐ التجريب والتجريد في الثقافة الإسلامية .
- ☐ محمد بيرم الخامس «من رجال الإصلاح والتنوير» ، ببيوغرافيا تحليلية .
- ☐ في الشعر التونسي المعاصر .
- ☐ أبوحيان التوحيدي ، بين الفكر والوجدان «بالاشتراك» .
- ☐ الترجمة ونظرياتها «بالاشتراك» .
- ☐ يشرف على إصدار سلسلة «موافقات» وهي دراسات فكرية في الفكر الإصلاحي والتنويري .

- أستاذ الأدب الحديث بالجامعات المصرية والعربية .
- تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، عام ١٩٥٠ ، وحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها عام ١٩٥٧ .
- جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٩٦٦ - عن دراسته عن «محمد توفيق البكري» .
- جائزة «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - في نقد الشعر» ، ١٩٩٢ .

○ من مؤلفاته ○

- أصدر العديد من المؤلفات والأبحاث في مجال دراسة النثر الأدبي الحديث ، وفي مجال دراسة الشعر الحديث ، وفي مجال الدراسة النقدية ، وقد بلغ عددها سبعة عشر مؤلفاً منها :
- مؤلفه عن قاسم أمين عام ١٩٦٥ .
- «الصوت والصدى» دراسة فنية في شعر المتنبي عام ١٩٩١ .

## ● الأستاذ محمد التهامي - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢٠ في قرية الدلاتون ، شبين الكوم ، محافظة المنوفية .
- ☐ حصل على ليسانس في القانون والاقتصاد من كلية الحقوق ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٧ .
- ☐ اشتغل بالمحاماة والصحافة والإعلام ، فكان مديراً لتحرير صحيفة الجمهورية ١٩٥٨/٥٣ ، فمديراً لإدارة الإعلام بالجامعة العربية ١٩٧٤/٥٨ ، ف رئيساً لبعثة الجامعة العربية في إسبانيا ١٩٧٤/١٩٧٩ ، فمستشاراً لجامعة الدول العربية إلى أن تقاعد .
- ☐ نال الميدالية الذهبية لشعر معركة بورسعيد ١٩٥٦ ، وجائزة مجلس رعاية الفنون والآداب للشعر القومي ١٩٦١ ، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب من مصر ١٩٩٠ .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ أغنيات لعشاق الوطن ، ١٩٨٧ .
- ☐ أشواق عربية ، ١٩٨٨ .
- ☐ أنا مسلم ، ١٩٩٠ .

● الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله - «مصر» ●

- ☐ من مواليد المنصورة ، محافظة الدقهلية ١٩٣٥ .
- ☐ حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة ١٩٦١ .
- ☐ ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٦٦ .
- ☐ دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس ١٩٧٠ .
- ☐ عمل أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة .
- ☐ ثم رئيساً لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - بكلية التربية بالفيوم .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ عز الدين بن عبد السلام ، ١٩٦٢ .
- ☐ أنفاس الصباح ، ١٩٦٣ .
- ☐ الشعلة وصحراء الجليل ، ١٩٦٥ .
- ☐ الواقعية في الرواية العربية ، ١٩٧٠ .
- ☐ الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ ، ١٩٧٢ .
- ☐ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، ١٩٧٣ .
- ☐ الصحافة الكويتية في ربع قرن ، كشف تحليلي ، ١٩٧٤ .
- ☐ ديوان الشعر الكويتي ، ١٩٧٤ .
- ☐ مقدمة في النقد الأدبي ، ١٩٧٥ .
- ☐ صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، ١٩٨١ .
- ☐ الصورة والبناء الشعري ، ١٩٨١ .
- ☐ صورة المرأة في الشعر الأموي ، ١٩٨٧ .

## ● الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٢١، في مدينة فارسكور .
- ☐ حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٥، وماجستير في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية ١٩٥١، دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة لندن ١٩٥٤ .
- ☐ تدرّج في وظائف التدريس بجامعة الإسكندرية بدءاً من معيد ١٩٤٦، وانتهاء بدرجة أستاذ ١٩٦٨، وأنتخب عميداً لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية ١٩٧٤، وعين نائباً لرئيس الجامعة ١٩٧٩/٧٦، وعميداً لكلية الآداب ببيروت ١٩٨١/٧٩، وأستاذاً متفرغاً بجامعة الإسكندرية منذ ١٩٨١ .
- ☐ عضو المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٩/٧٦، ومقرر اللجنة العلمية للترقيات ١٩٧٩/٧٥، ورئيس مجلس إدارة مجلة أمواج منذ ١٩٧٧ .
- ☐ أشرف على الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية والعربية .
- ☐ جائزة التقدير العلمي لجامعة الإسكندرية وميداليته الذهبية ١٩٧٩ .
- ☐ جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ١٩٨٣ .
- ☐ جائزة عبدالعزيز سعود البابطين في النقد الأدبي ١٩٩٠ .
- ☐ جائزة الدولة التقديرية المصرية ١٩٩٢ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ النايغة الذبباني .
- ☐ قضايا النقد الأدبي .
- ☐ دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن .
- ☐ الأدب وقيم الحياة المعاصرة .
- ☐ موقف الشعر من الفن والحياة .
- ☐ فلسفة الجمال، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد .
- ☐ المسرح : أصوله واتجاهاته المعاصرة .
- ☐ النقد التطبيقي .

## ● الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد - «مصر» ●

- ☐ ولد عام ١٩٣٧ في مصر .
- ☐ تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية ١٩٦٦ ، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر ١٩٧٣ .
- ☐ تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم ، جامعة القاهرة حتى أصبح أستاذاً ، ويعمل حالياً أستاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب ، جامعة الكويت .
- ☐ يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات ، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبية مثل : المجلة ، والثقافة ، والرسالة الجديدة ، والشعر .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ في المسرح المصري المعاصر .
- ☐ الشعر الأموي .
- ☐ الرمز والرمزية .
- ☐ في الشعر المعاصر .
- ☐ شعر المتنبي .
- ☐ النثر الكتابي .
- ☐ واقع القصيدة العربية .
- ☐ قراءة حديثة في الشعر العباسي .
- ☐ الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك» .
- ☐ توفيق الحكيم «بالاشتراك» .



● الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة - «مصر» ●

- ☐ ناقد ومترجم .
- ☐ تخرج من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية ، ١٩٥٢ .
- ☐ حصل على الماجستير عام ١٩٥٧ .
- ☐ حصل على الدكتوراه عام ١٩٦٠ .
- ☐ أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية .
- ☐ عمل وكيلاً لكلية الآداب بالإسكندرية للدراسات العليا والبحوث .
- ☐ عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بنفس الجامعة ثم عميداً لأداب طنطا .
- ☐ عمل ملحفاً ثقافياً بجامعة الدول العربية .
- ☐ جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب في الرواية التاريخية عن رواية «هزيمة لويس السابع» .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ التجديد في شعر المهجر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٦ .
- ☐ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٠ .
- ☐ ضرائر الشعر للقرن الثاني الهجري ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٦٤ .
- ☐ دراسات في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٦٤ .
- ☐ تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- ☐ الشعر العربي في العصر الجاهلي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٦٩ .
- ☐ الشعر العربي في القرن الأول الهجري ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ١٩٧٦ .
- ☐ دراسات في الشعر العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .

○ من ترجماته ○

- ☐ الإسلام ، لألفرد جيوم ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧ .
- ☐ فلفل الملاح الصغير ، تأليف جين جولد ، مكتبة الخانجي ، ١٩٦٠ .
- ☐ عالم القصة ، تأليف برنارد دي توتو ، مؤسسة فرانكلين ، ١٩٦٣ .

## ● الأستاذ الدكتور محمود علي مكي - «مصر» ●

- ☐ من مواليد سبتمبر ١٩٢٩ .
- ☐ تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة ، ١٩٤٩ .
- ☐ عين معيداً بقسم اللغة العربية ، ثم سافر إلى إسبانيا ، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام ١٩٥٥ .
- ☐ في عام ١٩٦٥ رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة .
- ☐ وفي عام ٧١ حتى ٧٨ سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للأدب العربي والأدب الأندلسي .
- ☐ عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة ، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام ١٩٨٥ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ ديوان ابن دراج القسطلبي تحقيق ودراسة مطولة ، صدر عن دمشق عام ١٩٦١ .
- ☐ التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية ، صدر عام ١٩٦٧ .
- ☐ المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة .
- ☐ مدريد العربية ، صدر ١٩٦٧ .
- ☐ ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية .

## ● الدكتور محيي الدين اللانقاني - «سورية» ●

- ☐ ولد عام ١٩٥١ بقرية سرمدا ، سورية .
- ☐ حصل على تعليمه الأولي في قريته ، ثم انتقل إلى مدينة حلب فتابع دراسته الثانوية والجامعية ، ومن جامعة الإسكندرية حصل على الماجستير والدكتوراه .
- ☐ تنقل بين أكثر من موقع إعلامي في الوطن العربي والمهجر ، وعرف بكتابته لعموده اليومي «طواحين الكلام» الذي كتبه بصفة دورية في أكثر من صحيفة عربية .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ عزف منفرد على الجرح ، ١٩٧٣ .
- ☐ انتحار أيوب ، ١٩٨٠ .
- ☐ أغنية خارج السرب ، ١٩٨٨ .
- ☐ الحمام لا يحب الفودكا (مسرحية) ، ١٩٩١ .
- ☐ دراسات في الإعلام التريوي .

## ● الدكتور محيي الدين صبحي ~ «سورية» ●

- ☐ ولد في دمشق عام ١٩٣٥ .
- ☐ تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق ، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام ١٩٥٥ .
- ☐ دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت .
- ☐ عمل في حقل التعليم عدة سنوات .
- ☐ عمل في الصحافة السياسية والأدبية .
- ☐ أُنْتُخِبَ عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات .
- ☐ عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية ، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدورها .
- ☐ يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية .
- ☐ نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة .

### ○ من أعماله ○

- ☐ نزار قباني شاعراً وإنساناً ، دراسة ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- ☐ الأدب والموقف القومي ، دراسة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٦ .
- ☐ العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي ، دراسة ، دمشق ، ١٩٧٧ .
- ☐ البطل في مازق ، دراسة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٩ .
- ☐ نظرية الأدب ، ترجمة ، دمشق ، ١٩٧١ .
- ☐ النقد الأدبي ، تاريخ موجز (٤ أجزاء) ، دمشق ، ١٩٧٦ / ٧٣ .
- ☐ شاعرية المتنبي ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- ☐ د . إحسان عباس والنقد الأدبي ، دراسة ، دمشق ، ١٩٨٠ .

## ● الدكتور معجب الزهراني - «السعودية» ●

- ☐ ولد في منطقة الباحة جنوب غرب المملكة العربية السعودية ، ١٩٥٤ .
- ☐ نال البكالوريوس من جامعة سعود عام ١٩٧٦ ، تخصص لغة عربية .
- ☐ حصل على الشهادة العليا في اللغة والحضارة الفرنسية من السربون ، باريس ٤ .
- ☐ حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي الحديث من السربون الجديدة ، باريس ٣ .
- ☐ نال الدكتوراة في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩ ، وذلك على أطروحته بعنوان «صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة» .
- ☐ يعمل حالياً أستاذاً للثقافة الأدبية الحديثة وعلم الجمال بقسم اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود .
- ☐ عمل مراسلاً ثقافياً من باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ثم مديراً لمكتب «جريدة عكاظ» ، في باريس .
- ☐ أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة «دراسات شرقية» الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية «مجلة محكمة» .

## ● الأستاذ الدكتور منصور الحازمي - «السعودية» ●

- ☐ ولد عام ١٩٣٥ في مدينة مكة المكرمة .
- ☐ تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمكة المكرمة ، وحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٥٨ ، وعلى الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن ١٩٦٦ .
- ☐ عمل مدرساً بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك سعود ١٩٦٦ ، وتدرج حتى وصل إلى رتبة الأستاذية ، وعين عام ١٩٧٣ عميداً لكلية الآداب ثم رئيساً لقسم اللغة العربية ، ثم عميداً لمركز الدراسات الجامعية للبنات بين ٨١/ ١٩٨٤ ، وعاد مرة أخرى رئيساً لقسم اللغة العربية ١٩٨٥ ، وظل حتى سنة ١٩٩٣ حتى عين بأمر ملكي عضواً بمجلس الشورى .
- ☐ حصل على الميدالية الذهبية الكبرى من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية .
- ☐ معجم المصادر الصحفية .
- ☐ فن القصة في الأدب السعودي الحديث .
- ☐ في البحث عن الواقع .
- ☐ مواقف نقدية .

## ● الأستاذ الدكتور منيف موسى - «لبنان» ●

- ☐ ولد عام ١٩٤٠ في المية ومية ، قضاء صيدا .
- ☐ حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها ، وماجستير في الأدب المعاصر ، ودكتوراه في الأدب الحديث ، ودكتوراه الدولة في النقد الأدبي المقارن .
- ☐ ناقد وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية ، ويشغل الآن منصب أستاذ كرسي بكلية الآداب ، بالجامعة اللبنانية .

### ○ من دواوينه ○

- ☐ لُئى ١٩٦٥ ، عاشق من لبنان ١٩٩٢ .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الشعر العربي الحديث في لبنان .
- ☐ الديوان الثري لديوان الشعر العربي الحديث .
- ☐ الجاحظ في حياته وفكره وأدبه .
- ☐ أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه .
- ☐ محمد الفيتوري شاعر الحب والوطنية والحب .
- ☐ في الشعر والنقد .

## ● الأستاذ الدكتور نعيم اليافي - «سورية» ●

- ☐ من مواليد حمص ١٩٣٦ درس فيها جميع مراحل ما قبل الجامعة .
- ☐ حصل على الإجازة في الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠ .
- ☐ وعلى الماجستير من الجامعة نفسها عام ١٩٦٤ .
- ☐ وعلى الدكتوراه عام ١٩٦٨ .
- ☐ أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب ، جامعة دمشق .
- ☐ عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ الشعر بين الفنون الجميلة ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- ☐ الشعر العربي الحديث ، دمشق ، ١٩٨٢ .
- ☐ مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- ☐ التطور الفني لشكل القصة القصيرة ، دمشق ، ١٩٨٤ .
- ☐ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، دمشق ، ١٩٨٥ .



## ● الأستاذ الدكتور هاني العمدة - «الأردن» ●

- ☐ ولد في مدينة السلط عام ١٩٣٨ .
- ☐ حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٧٣ .
- ☐ عمل مدرساً في جامعة محمد الخامس ومحافظ خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ١٩٧٤/٧٤ ، ومديراً عاماً لدائرة الثقافة والفنون في وزارة الثقافة والشباب الأردنية ١٩٧٨/٧٧ ، كما عمل مديراً لمكتبة الجامعة الأردنية ورئيساً لجمعية المكتبات الأردنية .
- ☐ عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين ، ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب الأردنيين لعدة سنوات .
- ☐ عمل وكيلاً لوزارة الثقافة الأردنية خلال الفترة ١٩٩١/٨٩ .
- ☐ عمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في الجامعة الأردنية ، ثم أستاذاً مشاركاً وعميداً لكلية الآداب في جامعة العلوم التطبيقية من ١٩٩٣/٩٢ .
- ☐ يعمل حالياً أستاذاً للأدب العربي في كلية الآداب بالجامعة الأردنية .

### ○ من مؤلفاته ○

- ☐ السياسة الثقافية في الأردن ، اليونسكو ، باريس ، ١٩٨٠ .
- ☐ أدب الكتابة والتأليف عند العرب ، الجامعة الأردنية ، ١٩٨٦ .
- ☐ معجم النابغين في جنوبي بلاد الشام : فلسطين والأردن ٦٢٢-١٨٨٢ م ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٨٥ .
- ☐ ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهممة : دراسة في الدلالات الشعرية : منشورات الجامعة الأردنية ، ١٩٨٨ .

- ☐ ولد عام ١٩٥٠ في البحرين .
- ☐ حصل على الليسانس في اللغة العربية وآدابها ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية .
- ☐ ثم الماجستير في الأدب العربي ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية .
- ☐ ثم الدكتوراه في الأدب العربي ، جامعة الأزهر ، كلية اللغة العربية .
- ☐ أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، جامعة البحرين .
- ☐ أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، جامعة البحرين .
- ☐ قائم بأعمال رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية مساعد رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ، عميد كلية الآداب ، جامعة البحرين .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الصحافة في الكويت والبحرين وأثرها في الحركة الأدبية .
- ☐ اتجاهات الشعر البحريني الحديث .
- ☐ مفهوم الأصالة في النقد الأدبي العربي .

- ☐ ولد عام ١٩٢٢ في حي رأس التين بمدينة الإسكندرية .
- ☐ أنهى دراسته الابتدائية والثانوية بمدينة الإسكندرية ، ثم كانت مرحلة الدراسة الجامعية في القاهرة في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، وتخرج فيها بدرجة الليسانس الممتازة ، ثم حصل على الماجستير والدكتوراه من الكلية نفسها .
- ☐ عمل محرراً بمجمع اللغة العربية ، وبعد ثلاث سنوات نقل إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة معيداً بعد حصوله على درجة الماجستير ، ثم تدرج في وظائف أعضاء هيئة التدريس بها حتى صار أستاذاً ، ثم رئيساً للقسم ، وفي عام ١٩٦٨ ، أعير للعمل أستاذاً في كلية الآداب ، جامعة الكويت ، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى جامعة القاهرة .
- ☐ مقرر لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ، وعضو لجنة الجوائز التشجيعية للشعر بالمجلس ، وعضو شعبة الآداب في المجالس القومية المتخصصة .
- ☐ حصل على جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي ١٩٨٩ ، وجائزة البحث العلمي في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٨٩ ، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب ١٩٩٤ .

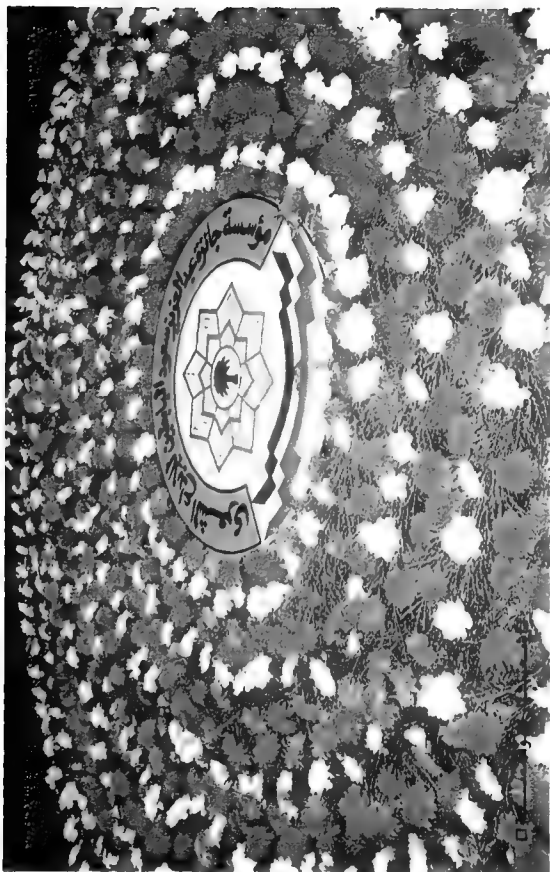
○ من مؤلفاته ○

- ☐ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي .
- ☐ الحب المثالي عند العرب .
- ☐ حياة الشعر في الكوفة .
- ☐ ذو الرمة .
- ☐ حركات التجديد في الأدب العربي .

- ☐ ولد عام ١٩٥١ ، بمدينة طنطا ، محافظة الغربية .
- ☐ تخرج في كلية الآداب ، جامعة عين شمس في عام ١٩٧٢ ، ثم الماجستير من جامعة عين شمس ١٩٧٦ ، ثم الدكتوراه من جامعة الإسكندرية عام ١٩٨٤ .
- ☐ عمل بعد ذلك في جامعة حلوان بقسم اللغات والعلوم الاجتماعية ، مدرساً وأستاذ مساعداً ، وهو الآن أستاذ مساعد بكلية الآداب ببني سويف فرع جامعة القاهرة .

○ من مؤلفاته ○

- ☐ الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ .
- ☐ ضرائر الشعر لابن عصفور الاشبيلي (تحقيق) ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
- ☐ قصيدة بانث سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ☐ الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
- ☐ المدخل الصحيح لمعرفة تاريخ الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٨ .
- ☐ التصريح المستأنف داخل القصيدة العربية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٨٩ .





□ الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين □



□ الأستاذ هادي حسن وزير الثقافة - مصر □







□ الدكتور عبد الله بن عبد العزيز السريخ □



□ الدكتور علي الباز يتوسط الدكتور سلمي الجيوسي والدكتور نعيم اليافي □



من اليسار: دكتور عبدالقادر القعد، دكتور عبدالهادي الشاذلي، دكتور عزالدين السعيد



مجمع من مكاتبه الخدمية  
 IC General Services Hotel, Resorts & Casino

□ من اليسار: دكتور محمد فتوح أحمد، دكتور محمد مصطفى هدار، دكتور منيف موسى □



□ من اليسار..... الأستاذ رجاء النقاش، دكتور محمد زكي العشماوي، دكتور محيي الدين صبحي □



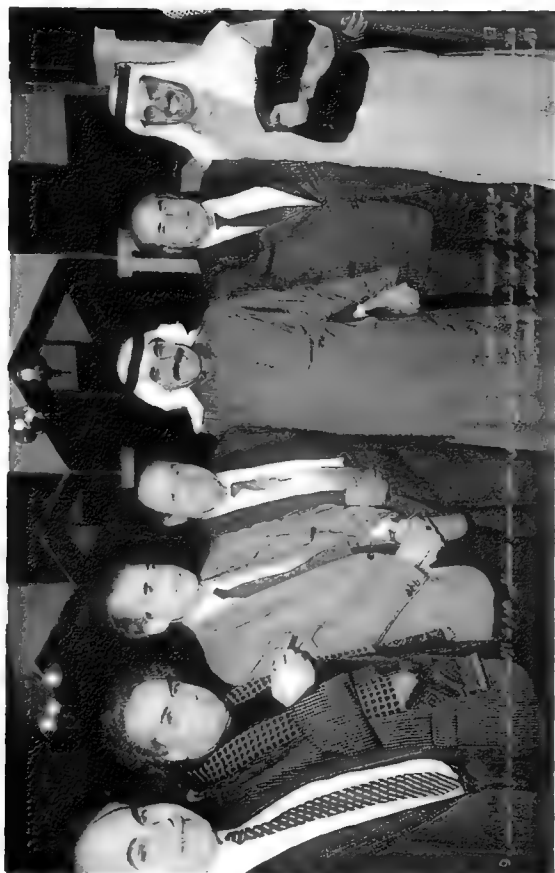
□ من اليسار..... دكتور عبدالله الغدامي، دكتور جابر عصفور، دكتور حمادي صمود □



□ جانب من الندوة من اليمين.....  
 دكتور عبدالقادر الطط دكتور يوسف خليفة الأستاذ محمد إبراهيم أبوسنة دكتور أحمد مختار عس الأستاذ  
 أحمد سويلم دكتور سليمان الشطي دكتور علي الباز

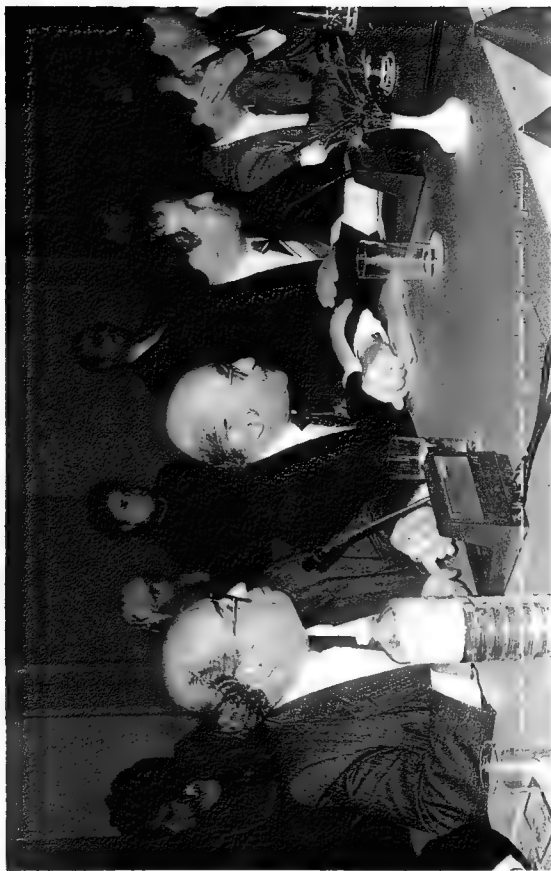








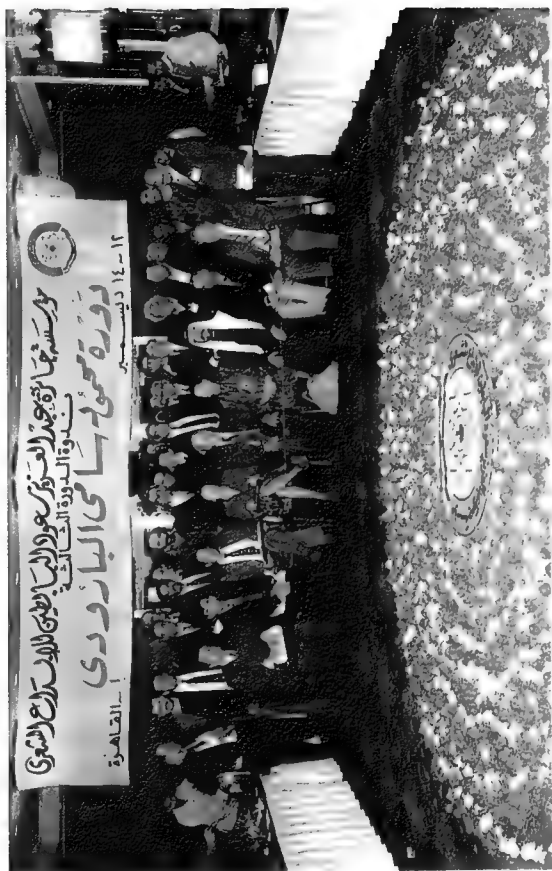






□ من اليسار... دكتور هلال الشايجي، الشيخ هلال العامري، دكتور هاني العمدة، دكتور محيي الدين اللاتيفي □





## □ الفهرس □

.....	المقدمة	-
٣.....	محمود سامي البارودي في سطور	-
٥.....	حفل افتتاح الندوة	-
١٥.....	شعر البارودي بين التراث والمعاصرة - الدكتور يوسف خليف	-
٩٨.....	التعقيب على البحث - الدكتور إبراهيم عبدالرحمن	-
١١٨.....	مناقشة البحث	-
١٣١.....	معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة - الدكتور محمد فتوح أحمد	-
١٨٧.....	التعقيب على البحث - الدكتور منيف موسى	-
١٩٧.....	مناقشة البحث	-
٢١٣.....	مختارات البارودي - الدكتور محمود علي مكي	-
٢٦٠.....	التعقيب على البحث - الدكتور كمال عمران	-
٢٧٤.....	مناقشة البحث	-
٢٨٥.....	البارودي بشير الانماء الوجداني - الدكتور عبدالقادر القط	-
٣٢٥.....	التعقيب على البحث - الدكتور عز الدين إسماعيل	-
٣٣٥.....	مناقشة البحث	-
٣٤٩.....	تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة - الأستاذ رجاء النقاش	-
٣٧٨.....	التعقيب على البحث - الدكتور محيي الدين صبحي	-
٣٩٧.....	مناقشة البحث	-
٤٠٩.....	علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى - الأستاذ بول شاولول	-
٤٦٧.....	التعقيب على البحث - الدكتور معجب الزهراني	-
٤٧٢.....	مناقشة البحث	-
٤٨٧.....	من المسيب إلى السياب - الدكتور عبدالله الغلامي	-
٥١٣.....	التعقيب على البحث - الدكتور حمادي صمود	-
٥١٨.....	مناقشة البحث	-
٥٣٥.....	الصورة في القصيدة العربية المعاصرة - الدكتور نعيم اليافي	-
٥٩٧.....	التعقيب على البحث - الدكتورة سلمى الحفصاء الجبوسي	-
٦١٠.....	مناقشة البحث	-
٦٢٣.....	تعريفات مختصرة بالشاركين بالندوة	-

## □ استدرارك □

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٩	١١	لم يصمت	لم يصمد
١٣٤	١٧	لونا	لنى
٢١٦	٢	مورخو	مؤرخو
٣٦١	٢٣	ماذا حققته	ماذا حققت
٤٤٢	١	والصور قصائد	والصور والقصائد
٤٨٥	١٢	ويبدو أن	ويبدو أن
٥٣٧	٩	انحد الكتاب العربي	انحد الكتاب العرب
٥٣٧	٢٤	ولا زالت تتولى	ولا زالت تتولى
٥٣٨	١٥	جزمين	جزأين
٥٣٩	١٩	فتلاشي	فتلاشى
٥٩٧	الهامش	وقد قدم الباحث	وقد قدمت الباحثة



## في هذا الكتاب

### □ الكاتب

### □ البحث

- د . يوسف خليف
- د . محمد فتوح أحمد
- د . محمود على مكي
- د . عبد القادر القط
- أ . رجاء النقاش
- أ . بول شاؤول
- د . عبدالله الغدامي
- د . نعيم اليافي
- شعر البارودي بين التراث والمعاصرة
- معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة
- مختارات البارودي
- البارودي بشير الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث
- تطور المضمون في القصيدة العربية المعاصرة
- علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى
- التشكيل اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة
- الصورة في القصيدة العربية المعاصرة

عقب على هذه الأبحاث حسب الترتيب كل من : د . إبراهيم عبدالرحمن - د . منيف موسى - د . كمال عمران - د . عز الدين إسماعيل - د . محيي الدين صبحي - د . معجب الزهراني - د . حمادي صمود - د . سلمى الخضراء الجيوسي .

ومن المشاركين في الحوار : د . إبراهيم عبدالله غلوم - أبو القاسم محمد كرو - د . أحمد الطريق أحمد - د . أحمد مختار عمر - د . جابر عصفور - د . سعد البازعي - د . سليمان الشطي - د . صالح الحرفي - د . عبدالسلام المسدي - د . عبدالهادي التازي - د . علي شلش - د . محمد حسن عبدالله - د . محمد زكي العشماوي - د . منصور الحازمي - د . هلال الشايحي .



حقوق الطبع محفوظة لـ

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2412730/6/8 فاكس: 2455039 (00965)

الكويت

